



LIBRARY OF  
WELLESLEY COLLEGE




PRESENTED BY  
Helen J. Sleeper









Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
Boston Library Consortium Member Libraries

<http://www.archive.org/details/traitdecontrep00dub>







# TRAITÉ

DE

## CONTREPOINT ET DE FUGUE

1<sup>re</sup> PARTIE. — CONTREPOINT SIMPLE

2<sup>e</sup> PARTIE. — IMITATIONS

3<sup>e</sup> PARTIE. — CONTREPOINT Double, Triple et Quadruple.

4<sup>e</sup> PARTIE. — FUGUE

PAR

# THÉODORE DUBOIS

*Membre de l'Institut  
Directeur du Conservatoire*

---

PRIX NET : 25 FRANCS

---

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis RUE VIVIENNE, HEUGEL & C<sup>e</sup>

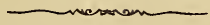
Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays  
y compris le Danemark, la Suède et la Norvège.

Copyright by HEUGEL et C<sup>e</sup>, 1901.



175  
IX

# TABLE DES MATIÈRES



INTRODUCTION . . . . .	Pages. VI
------------------------	--------------

## PREMIÈRE PARTIE

### CONTREPOINT SIMPLE

Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint. . . . .	3
--	---

### CONTREPOINT A 2 PARTIES

Première espèce, note contre note . . . . .	9
Deuxième espèce, deux notes contre une. . . . .	11
Troisième espèce, quatre notes contre une. . . . .	13
Quatrième espèce, syncopes . . . . .	15
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri . . . . .	19

### CONTREPOINT A 3 PARTIES

Première espèce, note contre note. . . . .	22
Deuxième espèce, deux notes contre une. . . . .	25
Troisième espèce, quatre notes contre une. . . . .	27
Mélange des rondes, blanches et noires. . . . .	30
Quatrième espèce, syncopes . . . . .	33
Mélange des rondes, blanches et syncopes. . . . .	36
Mélange des rondes, noires et syncopes . . . . .	38
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri . . . . .	40
Mélanges. . . . .	43

### CONTREPOINT A 4 PARTIES

Première espèce, note contre note. . . . .	44
Deuxième espèce, deux notes contre une . . . . .	45
Troisième espèce, quatre notes contre une. . . . .	48
Quatrième espèce, syncopes . . . . .	50
Mélanges . . . . .	53
Cinquième espèce, fleuri dans une, deux et trois parties. . . . .	55
Mélanges . . . . .	58

### CONTREPOINT A 5 PARTIES

Note contre note et fleuri . . . . .	59
--------------------------------------	----

### CONTREPOINT A 6 PARTIES

Note contre note et fleuri . . . . .	61
--------------------------------------	----

### CONTREPOINT A 7 ET 8 PARTIES

Note contre note et fleuri . . . . .	64
Remarque sur les valeurs choisies et à choisir pour les thèmes des Chants donnés. . . . .	68

### CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS 69



## DEUXIÈME PARTIE

---

### IMITATIONS

	Pages.
1 <sup>o</sup> Imitation par mouvement semblable, à 2 parties . . . . .	73
2 <sup>o</sup> Imitation par mouvement contraire, à 2 parties . . . . .	76
3 <sup>o</sup> Imitation par mouvement contraire rétrograde, à 2 parties . . . . .	77
4 <sup>o</sup> Imitation par augmentation. . . . .	78
5 <sup>o</sup> Imitation par diminution . . . . .	79
6 <sup>o</sup> Imitation par contretemps. . . . .	79
7 <sup>o</sup> Imitation interrompue . . . . .	79
8 <sup>o</sup> Imitation périodique . . . . .	80
9 <sup>o</sup> Imitation canonique . . . . .	80

---

### IMITATIONS A PLUS DE DEUX PARTIES

1 <sup>o</sup> A trois parties, dont deux en imitation sur un Chant donné. . . . .	81
2 <sup>o</sup> A trois parties, avec imitation canonique dans les 3 parties. . . . .	83
3 <sup>o</sup> A quatre parties, dont deux en imitation et une <i>ad libitum</i> sur un Chant donné. . . . .	83
4 <sup>o</sup> A quatre parties, dont trois en imitation sur un Chant donné. . . . .	84
5 <sup>o</sup> A quatre parties, avec imitation canonique dans les 4 parties. . . . .	84
6 <sup>o</sup> A 5, 6, 7 et 8 parties. . . . .	85
Remarque sur l'emploi du genre chromatique. . . . .	88

---

## TROISIÈME PARTIE

---

### CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE

Contrepoint double à l'octave. . . . .	89
Contrepoint double à la neuvième . . . . .	92
Contrepoint double à la dixième . . . . .	93
Contrepoint double à la onzième . . . . .	93
Contrepoint double à la douzième. . . . .	94
Contrepoint double à la treizième. . . . .	95
Contrepoint double à la quatorzième . . . . .	95
Contrepoint double à la quinzième . . . . .	96
Contrepoint triple et quadruple à l'octave . . . . .	97
Autre manière de pratiquer le contrepoint triple et quadruple à l'octave. . . . .	101
Contrepoint triple et quadruple à la dixième. . . . .	102
Contrepoint triple et quadruple à la douzième . . . . .	104
Remarques. . . . .	108

# QUATRIÈME PARTIE

## FUGUE

	Pages.
APERÇU GÉNÉRAL . . . . .	109
Remarques diverses; harmonie usitée. . . . .	114
Plan général d'une Fugue à 4 parties . . . . .	111
Le Sujet . . . . .	113
La Réponse . . . . .	114
Le Contre sujet. . . . .	123
La Coda. . . . .	129

## EXPOSITION

Expositions à deux parties. . . . .	131
Expositions à trois parties . . . . .	133
Expositions à quatre parties . . . . .	135

## LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Divertissements à deux parties . . . . .	144
Divertissements à trois parties . . . . .	149
Divertissements à quatre parties . . . . .	150
Modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets. . . . .	155

## LE STRETTO ET LA PÉDALE

Stretto et Pédale . . . . .	158
Stretto à deux parties . . . . .	169
Stretto à trois parties . . . . .	170
Strettos à quatre parties. . . . .	172
Le Nouveau Sujet . . . . .	184
Les parties libres. . . . .	189
La Pédale supérieure et intérieure . . . . .	183
Conclusion. . . . .	190

Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 parties . . . . .	190
Fugue à deux voix . . . . .	190
Fugue à trois voix . . . . .	193
Fugues à quatre voix . . . . .	196
Fugue à cinq voix . . . . .	224
Fugue à six voix . . . . .	230
Fugue à sept voix. . . . .	235
Fugue à huit voix. . . . .	241
Fugues d'élèves ayant remporté le 1 <sup>er</sup> prix au Conservatoire de Paris . . . . .	249

Thèmes ou chants donnés pour servir aux exercices de Contrepoint . . . . .	280
--	-----

## SUJETS DE FUGUE

Sujets donnés aux concours du Conservatoire . . . . .	290
Sujets donnés aux concours d'essai pour le Grand Prix de Rome . . . . .	295
Sujets composés par l'auteur de cet ouvrage . . . . .	302
Sujets divers. . . . .	305

# TRAITÉ DE CONTREPOINT ET DE FUGUE

## INTRODUCTION

Il peut paraître superflu de publier un *Traité de Contrepoint et de Fugue*; je le croyais moi-même avant que l'expérience du professorat ne m'eût démontré le contraire. En effet, les ouvrages existants sur la matière sont souvent de nature à décourager et déconcerter l'élève, autant à cause de la sécheresse pédagogique des règles que parce que les exemples sont fréquemment en contradiction avec le texte. J'ai donc pensé qu'un ouvrage qui s'appuierait sur les belles et saines traditions chorales des maîtres du passé, qui apprendrait à l'élève à les admirer, à les prendre pour modèles, tout en le dirigeant en même temps dans une voie plus en rapport avec l'art de notre époque, aurait peut-être quelque chance d'être bien accueilli et de rendre des services. C'est dans ce dessein que je publie ce livre.

Le but des études du Contrepoint est de familiariser avec le style sévère, d'assouplir la main à toutes les formes de l'écriture, de préparer insensiblement à la pratique de la Fugue rigoureuse et libre, type architectural de toute belle composition.

Je passerai rapidement sur les ....inutilités, j'allais dire sur les puérités, qu'on remarque si souvent dans les ouvrages de ce genre, lorsqu'il s'agit par exemple de certaines formes d'imitations, ou de certaines espèces de contrepoints renversables dont on ne peut supporter l'audition, et qui sont plutôt de nature à faire perdre le sentiment musical qu'à le développer.

L'œil seul a quelque intérêt à ces combinaisons; l'oreille y est totalement étrangère. Je les montrerai donc sans m'y appesantir.

Un musicien bien doué, dont le sens auditif est délicat, n'applique ces procédés scientifiques de composition que si l'effet en est saisissable et en rapport avec le Sujet qu'il traite.

Je veux en un mot que le Contrepoint, dans toutes ses formes, sous ses multiples aspects, soit et reste toujours *de la musique*, et non point seulement des combinaisons de notes. Je sortirai peut-être parfois de la sévérité excessive des règles de certains auteurs au profit de la beauté mélodique, de la simplicité des différentes parties et de la belle disposition de l'ensemble.

Il ne faut pas en tous cas perdre de vue que l'étude du Contrepoint est la *meilleure des gymnastiques* pour un jeune musicien qui veut arriver à la maîtrise de son art. Aucune étude ne peut remplacer celle-là au point de vue pratique, et il n'est pas difficile de reconnaître les auteurs qui se sont nourris de cette moelle substantielle. La lecture de leurs œuvres en témoigne suffisamment et indéniablement.

Du reste, l'élève qui a fait de bonnes et sérieuses études d'harmonie doit écrire le Contrepoint avec facilité, puisque les divergences qui peuvent exister dans la manière de réaliser ne sont que le résultat de la variété des espèces et de l'obligation où l'on est d'employer telles ou telles valeurs ou tels ou tels accords.

Je m'efforcerai d'être aussi court, aussi simple et aussi clair que possible et j'indiquerai le travail à faire avec des exemples à l'appui. Mais afin de ne pas grossir démesurément ce volume, je ne donnerai pas toujours des exemples de *toutes* les combinaisons. Ainsi, s'il s'agit de trouver trois ou quatre contrepoints différents sur un même chant donné placé à la même partie, un seul exemple suffira souvent pour éclairer l'élève sur la manière de les traiter.

Il m'a paru utile de ne pas suivre pour les études de Contrepoint le système généralement adopté en Allemagne, où il est difficile d'établir une démarcation précise entre ces études et celles d'harmonie supérieure.

En effet, en Allemagne, les études d'harmonie proprement dites sont toujours élémentaires, c'est-à-dire basées sur la simple connaissance des accords et de leurs enchaînements à l'état *plaqué*; elles sont complétées ensuite par celles du Contrepoint. Tandis qu'en France, nous poussons l'étude de l'harmonie très loin et nous en faisons pour ainsi dire du *Contrepoint moderne*. De là, l'aspect d'apparente sévérité donnée au présent Traité, sévérité qui n'est adoptée en réalité que pour permettre aux élèves d'acquérir une souplesse absolue dans toutes les formes de l'écriture musicale.

J'ai la persuasion que celui qui aura fait des études d'harmonie et de Contrepoint dans cet ordre d'idées ne sera arrêté par aucune difficulté matérielle dans la manifestation de sa pensée. C'est là le point essentiel et le but final que doivent viser professeurs et élèves.

Quant à la *Fugue*, je tâcherai d'en expliquer le mécanisme et la belle ordonnance de manière à permettre à l'élève de la pratiquer sous les formes diverses qu'elle peut revêtir.

Pour finir, je tiens à reproduire ici une *Remarque* du traité d'harmonie de *F. Richter*, dont le sens peut être également appliqué à l'étude du Contrepoint; cette remarque me paraît fort sage et d'un esprit judicieux, la voici :

« Il est difficile de fixer à l'élève les limites exactes du style sévère, car tous les théoriciens »  
 » sont loin d'être d'accord sur l'ensemble des règles qu'on appelle ainsi. Beaucoup d'entre eux,  
 » surtout parmi les modernes, sont arrivés à laisser de côté les préceptes les plus essentiels, et à ne  
 » plus enseigner l'harmonie qu'au hasard et selon ce que des essais prématurés de composition  
 » exigent.

» Nous n'avons pas lieu de croire que cette condescendance envers une impatience juvénile  
 » puisse donner de bons résultats; elle est justifiable, il est vrai, par la tendance à créer trop tôt qui  
 » est le propre des organisations créatrices; mais, cependant, nous pensons que le travail patient et  
 » réfléchi peut seul mener l'élève dans le droit chemin.

» Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement;  
 » puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera *défendu* n'entravera en rien leur liberté dans  
 » leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui  
 » sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les  
 » commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies déréglées qui,  
 » souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Ajoutons encore que les élèves ne peuvent  
 » s'autoriser des exceptions qu'ils trouvent chez les meilleurs auteurs, pour faire, eux mêmes, usage  
 » de ces exceptions; il serait inutile, aussi, qu'ils voulussent faire de véritables compositions là où  
 » il y a lieu seulement à bien traiter des leçons d'école. »

Je ne veux pas terminer cette Introduction sans remercier mon élève et ami *Georges Caussade* de la collaboration dévouée, intelligente, qu'il m'a prêtée dans l'accomplissement de ce long et important travail; son esprit méthodique, sa sûreté de main, son goût musical m'ont aidé précieusement à rendre cet ouvrage aussi clair et aussi utile que possible. Qu'il me permette de lui en témoigner mon affectueuse gratitude.





# I.<sup>re</sup> PARTIE.

## CONTREPOINT SIMPLE.

### Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint.

Pour la compréhension des règles qui vont suivre, l'élève doit avoir fait un *Cours complet d'harmonie*. — Je le suppose donc instruit en cette science et déjà habile dans l'art d'écrire.

De même que l'harmonie, le *Contrepoint* est l'art de combiner les sons simultanément, avec cette différence que l'harmonie s'applique à tous les styles, comporte toutes les modulations, l'emploi de tous les accords, de tous les artifices musicaux qu'il est possible d'imaginer, tandis que le Contrepoint a un champ d'exploration beaucoup plus restreint, que ses combinaisons, bien que très nombreuses, sont cependant limitées, et que ses règles sont plus rigoureuses. Il a pour objet, ainsi que je l'ai dit dans l'Introduction, d'instruire l'élève au style sévère des anciens compositeurs, de lui donner le sentiment du dessin élégant et de la forme mélodique indépendante que chaque partie doit toujours conserver vis-à-vis des autres parties, par conséquent d'assouplir sa main de manière à le rendre maître absolu dans la technique de son art en le conduisant peu à peu à la pratique de la Fugue, but final des études classiques de tout jeune musicien.

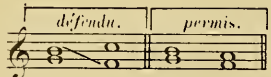
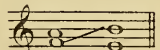
Je ne rappellerai pas toutes les règles qui sont communes à l'harmonie et au Contrepoint; je ne consignerai ici que les plus importantes ou celles qui se rapportent spécialement au Contrepoint.

**ACCORDS USITÉS.** 1<sup>o</sup>— Les seuls accords employés sont: *l'accord parfait maj.*, *l'accord parfait min.*, leur 1<sup>er</sup> *renversement*, ainsi que le 1<sup>er</sup> *renversement de l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée*, tous les accords de 7<sup>es</sup> et leurs *renversements* (sauf le 2<sup>e</sup>, quand il produit une 4<sup>te</sup> juste avec la basse), avec *préparation* ou *résolution*. — (Bien que certaines espèces de 7<sup>es</sup> renferment une 5<sup>te</sup> diminuée, la crudité de cet intervalle étant corrigée par la 7<sup>e</sup>, on pourra l'employer sans inconvénient).

**MOUVEMENTS MÉLODIQUES.** 2<sup>o</sup>— Les mouvements mélodiques de 2<sup>de</sup> *min.*, de 2<sup>de</sup> *maj.*, de 3<sup>es</sup> *min.*, de 3<sup>es</sup> *maj.*, de 4<sup>te</sup> *juste*, de 5<sup>te</sup> *juste*, de 6<sup>te</sup> *min.* et d'8<sup>ve</sup> sont les seuls usités. — La 6<sup>te</sup> *maj.* seulement à 7 et 8 parties.

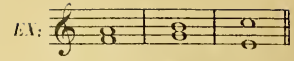
**GENRE CHROMATIQUE.** 3<sup>o</sup>— Le genre chromatique est tout à fait *proscrit* du Contrepoint rigoureux.

**TRITON.** 4<sup>o</sup>— La fausse relation de triton n'est à éviter que dans l'enchaînement du 5<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré des deux modes, si elle a lieu entre les deux parties extrêmes, la sensible montant à la tonique à la

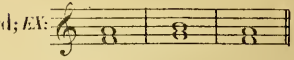
partie supérieure: EX:  et aussi dans l'enchaînement du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré du mode *maj.*, également dans les deux parties extrêmes: EX: 

On doit du reste s'abstenir de pratiquer, dans quelques conditions que ce soit, l'enchaînement de ces deux derniers accords.

L'enchaînement suivant est donc praticable, surtout si la sensible monte à la tonique;



mais on devra éviter complètement le retour sur le premier accord; EX:



Je dois signaler que, dans les œuvres de l'*École Palestrinienne*, on rencontre fréquemment cette fausse relation dans les parties extrêmes. — Le caractère particulièrement sévère et à lignes par fois un peu rudes des ouvrages de cette époque explique cette manière d'écrire. Rien aujourd'hui ne justifierait qu'on fit des études dans cet ordre d'idées.

EX:

#### NOTES

ÉTRANGÈRES. 5<sup>e</sup> — Les notes de passage et les broderies sont les *seuls* ornements usités dans le Contrepoint.

5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup>  
CONSECUTIVES. 6<sup>e</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> consécutives sont, comme en harmonie, toujours *défendues*, soit par mouvement semblable, soit par mouvement contraire.

En ce qui concerne les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> consécutives séparées par une ou plusieurs notes, des règles spéciales seront données pour chaque espèce.

On évitera de donner, par le *croisement entre des voix de même nature*, l'impression de deux quintes ou de deux octaves.

à éviter.

EX:

Cette manière d'écrire sera *tolérée* à plus de 4 parties, mais *non* dans les deux extrêmes à la fois.

#### 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> DIRECTES.

7<sup>e</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> directes ne sont *jamais* permises entre les parties extrêmes. — Entre les parties intermédiaires, on doit suivre les *mêmes* règles que pour l'harmonie, sauf dans les espèces très difficiles, où quelques licences sont tolérées. (Il en sera parlé en temps opportun).

Dans les œuvres admirables de l'École Palestrinienne dont nous parlons plus haut, on rencontre certains procédés d'écriture qui n'ajoutent rien à l'effet général d'ensemble et qu'on pourrait aujourd'hui à bon droit considérer comme des négligences; telles sont certaines 5<sup>lres</sup> et 8<sup>ves</sup> dont voici des spécimens:

ALLEGRI.

VITTORIA.

PALESTRINA.

L'élève doit les connaître, afin de n'être pas surpris à la lecture de ces grandes et belles œuvres du passé, sans pour cela se croire obligé de les pratiquer lui-même, à moins qu'il ne veuille faire œuvre d'imitation.

N. B. Comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5<sup>lres</sup> ou d'8<sup>ves</sup>;

EX: mauvais.

Mais si un accord étranger sépare les rapports de 5<sup>lres</sup> et d'8<sup>ves</sup>, les fautes n'existent plus:

EX: très bon.

MODULATIONS. 8<sup>o</sup>— Les seules modulations usitées dans le Contrepoint sont celles *aux tons relatifs*.

MARCHES. 9<sup>o</sup>— On doit éviter les Marches d'harmonie jusqu'au Contrepoint à double chœur et à 8 parties exclusivement.

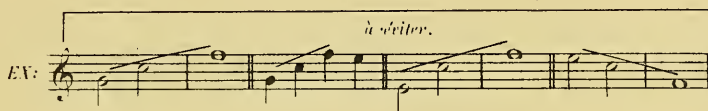
TRANSPOSITION. 10<sup>o</sup>— Le chant donné *peut être transposé*, afin de rester dans la tessiture normale de la voix dont on se sert.

ÉTENDUE. 11<sup>o</sup>— Le Contrepoint ne doit pas, autant que possible, parcourir une étendue *dépassant la III<sup>e</sup>*.

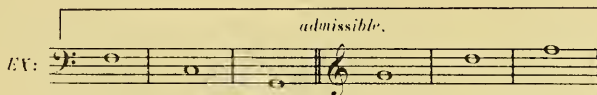
#### CONTOURS

MÉLODIQUES. 12<sup>o</sup>— On doit s'efforcer de rendre le Contrepoint aussi mélodique que possible. A cet effet, on procédera autant qu'on le pourra *par degrés conjoints*.

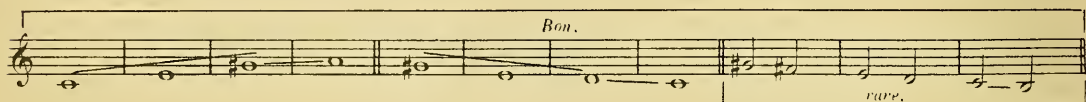
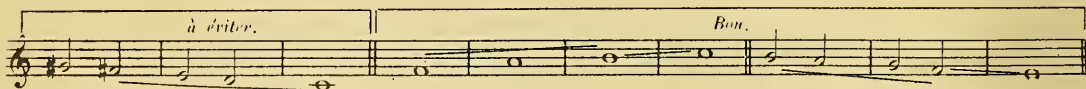
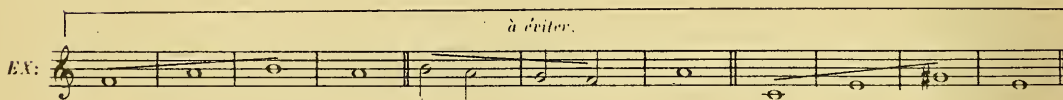
Les intervalles de 7<sup>e</sup> ou de 9<sup>e</sup>, *en deux mouvements disjoints* dans une même direction, doivent être proscrits, surtout en valeurs courtes, telles que blanches et noires;



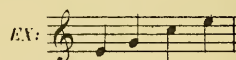
Ils peuvent être admis (principalement la 7<sup>e</sup> min.) en valeurs longues, dans les cas difficiles, et notamment aux deux parties extrêmes;



Les dessins mélodiques dont les points extrêmes forment dans une même direction les intervalles de 4<sup>e</sup> *augmentée* ou de 5<sup>e</sup> *augmentée*, doivent également être évités, à moins que dans les passages ascendants la dernière note de l'intervalle augmenté ne monte d'un  *demi-ton*, et dans les passages descendants elle ne descende d'un  *degré*.



ARPÈGES. 13<sup>o</sup>— Les formes arpégées doivent être évitées, surtout sur le même accord.



La même rigueur n'existe pas avec des *accords différents*; on évitera toutefois que les parties qui constituent ces formes arpégées soient en *contradiction de tonalité*.

**NOTE SENSIBLE.** 14°— La doublure de la sensible est souvent pratiquée dans le Contrepoint pour donner aux parties une tournure plus mélodique;

Souvent aussi les valeurs imposées par l'espèce ne permettent pas de la faire monter à la tonique;

- UNISSONS.** 15°— Jusqu'au Contrepoint à 4 parties, on ne doit pas faire d'unissons sur les *1<sup>res</sup> temps des mesures*, sinon à la 1<sup>re</sup> et à la dernière.
- CROISEMENTS.** 16°— Les croisements sont tolérés, excepté à la 1<sup>re</sup> et à la dernière mesure, mais ils doivent être de *courte durée* et employés avec réserve.
- MOUVEMENT HARMONIQUE.** 17°— Le mouvement contraire et le mouvement oblique sont *préférables* au mouvement semblable ou direct.
- QUARTE ET SIXTE.** 18°— On doit *éviter* toute combinaison donnant le sentiment de l'*accord de quarte et sixte*.
- RÉPÉTITION DES NOTES.** 19°— La répétition des blanches et des noires est *défectueuse*.— Seule, la répétition des rondes est usitée.
- DEUX ACCORDS PAR MESURE.** 20°— Excepté dans les espèces en rondes, on peut faire *deux accords par mesure*, mais *non cependant dans la première*.
- CONTACT AVEC NOTES ÉTRANGÈRES.** 21°— En général on doit éviter, tout au moins en valeurs de blanches, la *note de passage* ou la *broderie* produisant *contact de seconde mineure* avec une note réelle.

A distance de 9<sup>e</sup> ce rapport de notes n'a pas d'inconvénient.

REPRODUCTION  
DES DESSINS.

22<sup>e</sup> — On doit éviter la monotonie résultant de la *reproduction immédiate* du même dessin mélodique et le retour fréquent des mêmes formules;

Reproduction des mêmes dessins et retour des mêmes formules formant un Contrepoint médiocre et monotone.

EA: 


On doit éviter aussi, en valeurs de blanches, 3 fois le retour sur la même note *avec la même broderie*;

EA: 

En valeurs de noires, il faut éviter de faire deux fois le même dessin dans la même mesure;

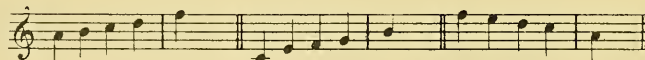
EA: 

D'une mesure à l'autre, la monotonie disparaît, et les figures suivantes sont très admissibles;

EA: 

PASSAGE D'UNE MESURE  
À UNE AUTRE AVEC DES  
VALEURS DE NOIRES.

23<sup>e</sup> — Éviter autant que possible, avec les valeurs de noires, l'intervalle de 3<sup>e</sup> pour passer d'une mesure à une autre, quand cette 3<sup>e</sup> continue un mouvement ascendant ou descendant.



HARMONIE DE  
L'AVANT DERNIÈRE  
MESURE.

24<sup>e</sup> — L'accord final doit être précédé, dans l'avant-dernière mesure, de *l'harmonie de la dominante*, lorsque le chant ne se trouve pas à la basse.

## CHANTS DONNÉS.

25<sup>e</sup> — Les exercices de Contrepoint se font sur des *Chants donnés* composés de rondes; ces Chants se trouvent à la fin du présent ouvrage. On en trouvera aussi une certaine quantité dans les traités de Cherubini et de Bazin. — On choisira les plus courts comme thèmes de travail.

## CONTREPOINT A 2 PARTIES.

---

### 1<sup>ère</sup> espèce — Note contre note.

---

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *roudes* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La 1<sup>ère</sup> mesure doit être en consonance parfaite (5<sup>te</sup> 8<sup>ve</sup> ou unisson). — La dernière doit être en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

3<sup>o</sup> — On doit éviter, à deux parties, le retour fréquent de la 5<sup>te</sup> ou de l'8<sup>ve</sup>, comme produisant une harmonie trop incomplète.

4<sup>o</sup> — On s'abstiendra de faire plus de *trois tierces* ou *trois sixtes* de suite.

5<sup>o</sup> — L'unisson ne peut se pratiquer qu'à la 1<sup>ère</sup> et à la dernière mesure.

6<sup>o</sup> — Toute dissonance doit être évitée; les seuls intervalles de 3<sup>ve</sup>, 5<sup>te</sup>, 6<sup>te</sup>, 8<sup>ve</sup> et leurs redoublements sont employés.

7<sup>o</sup> — Les deux dernières mesures des Chants donnés étant généralement la *sus-tonique* et la *tonique*, il faut, lorsque le chant est à la partie inférieure, que l'avant dernière mesure soit en 6<sup>te</sup> majeure.

Si au contraire, le chant est à la partie supérieure, l'avant dernière mesure doit être en 3<sup>ve</sup> mineure.

Pour éviter que toutes les terminaisons fussent semblables, l'avant dernière mesure *pourrait aussi être en rapport de 5<sup>te</sup>*.

C. D.                      C. D.

EX:

8<sup>o</sup> — Bien que l'harmonie à 2 parties soit forcément pauvre et vague, on doit faire en sorte, par le choix des intervalles qu'on emploie, de donner *le sentiment* d'une harmonie complète et précise.

9<sup>o</sup> — La même note ne doit pas être répétée plus d'une fois, c'est-à-dire *entendue plus de deux fois de suite*.

## EXERCICES.

Placer le Chant donné à la partie inférieure et composer sur ce Chant 3 contrepoints différents en se servant tour à tour des diverses clefs afférentes aux voix. — Placer ensuite le même Chant donné à la partie supérieure et composer également sous ce Chant 3 contrepoints différents. — Chaque Chant donné servira ainsi de thème à 6 combinaisons différentes. — On s'exercera de cette manière sur plusieurs Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel. — Le choix des clefs est facultatif; aucune règle précise ne peut être donnée à cet égard. — L'élève devra pourtant veiller à ce que les deux parties ne soient pas trop éloignées l'une de l'autre. — Se rappeler aussi qu'on peut transposer le Chant donné.

## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE

The image displays six examples of counterpoint exercises, each labeled 'C. D.' on the left. Each example consists of two staves: a lower staff (bass clef) containing a given melody and an upper staff (treble clef) containing three different counterpoints. The exercises are arranged vertically. The first example shows a simple counterpoint with a single note in the treble staff. The second example shows a counterpoint with two notes. The third example shows a counterpoint with three notes. The fourth example shows a counterpoint with four notes. The fifth example shows a counterpoint with five notes. The sixth example shows a counterpoint with six notes. The notes are represented by circles with stems, and the staves are connected by a brace on the left.



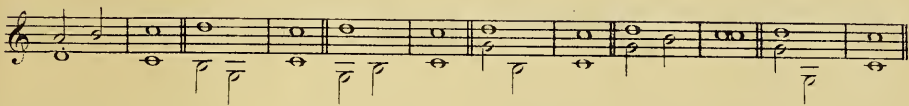
# CONTREPOINT A 2 PARTIES.

## 2<sup>ème</sup> Espèce — Deux notes contre une.

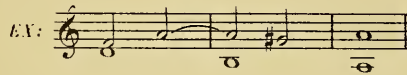
1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *blanches* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La 1<sup>re</sup> mesure doit contenir une demi-pause et une blanche. Elle doit être en 5<sup>ve</sup>, en 8<sup>ve</sup> ou en unisson, et la dernière en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

Voici les formules de l'avant dernière mesure :



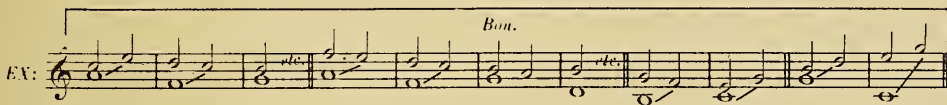
Afin d'éviter que toutes les terminaisons se ressemblent quand le chant donné est à la Basse, la syncope peut être employée *exceptionnellement*.



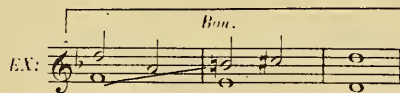
3<sup>o</sup> — Le temps fort doit toujours être en consonance; le temps faible peut être en consonance ou en dissonance de passage.

4<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives *entre notes réelles* doivent être séparées par deux blanches.

5<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> peuvent n'être séparées que par une seule blanche dans les cas suivants: 1<sup>o</sup> Si la seconde est note de passage sur un temps faible; 2<sup>o</sup> Si toutes deux sont notes de passage; 3<sup>o</sup> Si l'une des deux est diminuée; 4<sup>o</sup> Par mouvement contraire sur le temps faible.



6<sup>o</sup> — La relation suivante (du triton dans le mode mineur) n'a rien de commun avec celle du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré du mode majeur, que j'ai signalée dans les règles générales;



Elle peut donc, sous cette forme, être appliquée sans crainte.

7<sup>o</sup> — L'unisson est toléré au temps faible.

## EXERCICES.

Comme pour le Contrepoint de la 1<sup>re</sup> espèce, placer le Chant donné 3 fois à la partie inférieure et 3 fois à la partie supérieure, ce qui donne lieu à 6 combinaisons différentes. — Observer pour le reste les mêmes prescriptions qu'en ce qui concerne la 1<sup>re</sup> espèce.

## EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

The image displays six musical examples of counterpoint exercises. Each example is a grand staff with a treble and bass clef. The first example shows a given chant in the lower part. The second and third examples show the chant in the upper part. The fourth, fifth, and sixth examples show the chant in the lower part with a 'C.D.' (Cantus Datus) label. The sixth example includes a circled '(1)' in the lower part.

(1) Ici la partie supérieure franchit un intervalle de 9<sup>e</sup> en deux sauts, mais on observera que l'un des deux est un saut d'8<sup>ve</sup> descendant et que la partie procède ensuite par mouvement ascendant.

On peut formuler à cet égard la Remarque suivante: Si dans des cas semblables le saut d'8<sup>ve</sup> est descendant, la partie doit procéder ensuite par mouvement ascendant; et si le saut d'8<sup>ve</sup> est ascendant, elle doit procéder, après l'intervalle de 9<sup>e</sup> en deux sauts, par mouvement descendant:

Bon.

## 3<sup>e</sup> espèce — Quatre notes contre une.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *noires* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La première mesure doit contenir un soupir et trois noires. La 1<sup>re</sup> de ces noires doit être la 5<sup>te</sup>, l'8<sup>me</sup> ou l'unisson. — La dernière mesure doit être en 8<sup>me</sup> ou en unisson.

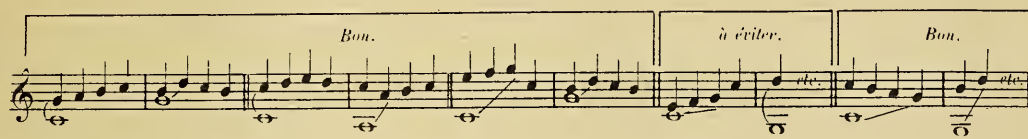
### QUELQUES FORMULES POUR L'AVANT DERNIÈRE MESURE :



3<sup>o</sup> — Le mouvement mélodique de 6<sup>te</sup> mineure n'est employé dans cette espèce que dans la même mesure et pendant la durée du même accord.

4<sup>o</sup> — La 1<sup>re</sup> note de chaque mesure doit être une consonnance; les autres peuvent être consonnances ou *dissonances formant notes de passage ou broderies*.

5<sup>o</sup> — Les 8<sup>me</sup> et 5<sup>tes</sup> entre notes réelles doivent être séparées par 4 noires. Par mouvement contraire *une* noire suffit pour les sauver, à la condition cependant que la seconde ne se produise pas sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure.



Entre deux notes *étrangères* ou entre deux notes dont la 1<sup>re</sup> est réelle et la 2<sup>de</sup> étrangère, les 5<sup>tes</sup> sont sauvées quand elles sont séparées par *une, deux ou trois noires*.



La même règle est applicable si la 1<sup>ère</sup> est note étrangère et la 2<sup>de</sup> réelle, mais il faut dans ce cas que cette note réelle procède par degrés conjoints avant et après son émission, c'est-à-dire qu'elle ait le caractère de note de passage ou de broderie:

En tout cas la seconde quinte ne doit jamais se produire sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure, ni toutes deux à la fois sur la seconde moitié:

Si l'une des deux quintes est diminuée, elles sont sauvées, séparées par une, deux ou trois noires; mais la seconde ne doit pas non plus se produire sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure.

6<sup>e</sup>— Si les quatre noires représentent deux accords différents, ces accords doivent se diviser de deux en deux noires.

L'avant dernière mesure ne doit représenter qu'un seul accord.

7<sup>e</sup>— L'émision est toléré, mais non sur la 1<sup>ère</sup> note de la mesure.

On doit éviter d'y aboutir par le contact de seconde mineure: Mais on peut quitter l'émision par ce même contact:

8<sup>e</sup>— On ne doit jamais faire la broderie de l'émision:

9<sup>e</sup>— La formule suivante peut se pratiquer sous forme de retour à la même note sans pour cela donner le sentiment d'un second renversement, mais toujours sur une partie faible du temps:

10<sup>e</sup>— La note de passage et la broderie supérieure ne peuvent être altérées sans provoquer une modulation.

Mais la broderie inférieure n'ébranle pas la tonalité, EV:

EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes.

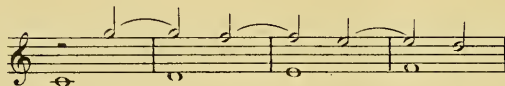
EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

The image displays eight musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). The exercises are labeled 'C. D.' and feature various rhythmic and melodic patterns. Some exercises include specific performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. The exercises are arranged in four pairs, with the first pair at the top and the last pair at the bottom. The notation is in a standard musical format with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

# CONTREPOINT A 2 PARTIES.

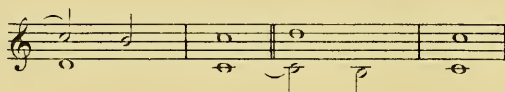
## 4<sup>ème</sup> Espèce. — Syncopes.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *syncopes*, dont la 1<sup>ère</sup> moitié se trouve sur le temps faible d'une mesure, et l'autre sur le temps fort de la mesure suivante:



2<sup>o</sup> — La 1<sup>ère</sup> mesure doit commencer par une demi-pause. Elle doit être en consonnance parfaite: 5<sup>te</sup>, 8<sup>ve</sup> ou unisson. La dernière mesure doit être en 8<sup>ve</sup> ou unisson.

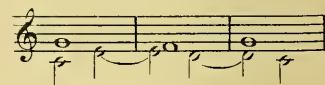
Si le chant donné le permet, l'avant dernière mesure doit toujours contenir une dissonance syncopée:



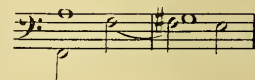
3<sup>o</sup> — La syncope peut être ou non une dissonance: — *Il est préférable qu'elle le soit* — Dans le cas où elle est consonnante, elle peut procéder par degrés conjoints ou disjoints.

4<sup>o</sup> — Les dissonances employées sont celles de 2<sup>de</sup> et de 4<sup>te</sup> retardant la 3<sup>ee</sup>, de 7<sup>ème</sup> retardant la 6<sup>te</sup>, et de 9<sup>e</sup> retardant l'8<sup>ve</sup>. *Elles se résolvent toujours en descendant d'un degré.*

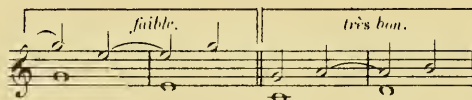
Lorsque les syncopes sont à la partie inférieure, on peut, pour ne pas les interrompre, employer la 4<sup>te</sup> comme retard de la 5<sup>te</sup>, mais avec réserve à 2 parties, à cause de la pauvreté et de la sécheresse de l'harmonie:



La dissonance de 2<sup>de</sup> augmentée peut être pratiquée dans le mode mineur:

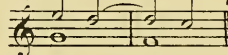


5<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives entre les temps faibles sont défendues. — Celles produites entre les temps forts sont permises, cependant *les 8<sup>ves</sup> sont moins bonnes que les 5<sup>tes</sup>* à cause de l'effet mou qui en résulte:

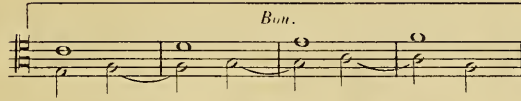


Les 5<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont tolérées sur les temps faibles:



Dans la succession suivante:  les 6<sup>tes</sup> semblent retarder les 5<sup>tes</sup> et l'on a l'impression de deux 5<sup>tes</sup> qu'il faut éviter.

Si au contraire cet effet se produit à la partie inférieure, on a la sensation de deux accords, et l'impression des 5<sup>tes</sup> disparaît.

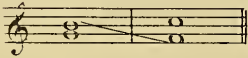


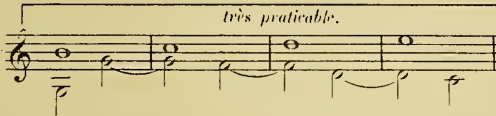
Quant à l'unisson, il reste soumis aux règles précédentes, c'est-à-dire permis aux temps faibles, défendu aux temps forts.


6<sup>o</sup>— On peut interrompre la syncope par une demi pause ou par une blanche.— *La blanche est préférable.*— Mais pour interrompre la syncope il faut avoir épuisé tous les moyens de faire autrement.— En tout cas on ne doit employer ce procédé que *rarement* dans le même contrepoint.

7<sup>o</sup>— A cause de l'obligation de syncoper, on est souvent obligé de faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

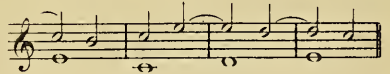
8<sup>o</sup>— On ne doit pas faire la répétition d'une note syncopée.

9<sup>o</sup>— La dureté de la fausse relation de triton:  disparaît en grande partie avec

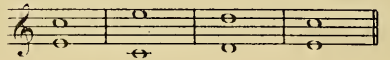
les syncopes: 

10<sup>o</sup>— Relativement aux 5<sup>tes</sup> et aux 8<sup>ves</sup> non séparées par un accord étranger, il suffit de *supprimer la syncope* pour constater si la réalisation est correcte. Ainsi le passage suivant: 

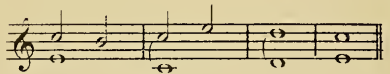
bon avec la continuité des syncopes, ne l'est plus *si les syncopes sont interrompues*:



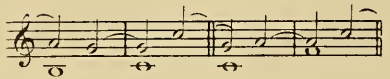
parce que dans le 1<sup>er</sup> cas, en supprimant les syncopes, on obtient:



tandis que le second donne:



11<sup>o</sup>— Les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup> directes ne peuvent se produire avec des syncopes. Les passages suivants et autres similaires sont donc très bons:



### EXERCICES.

Procéder comme précédemment, c'est-à-dire mettre trois fois le Chant donné à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

ou

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

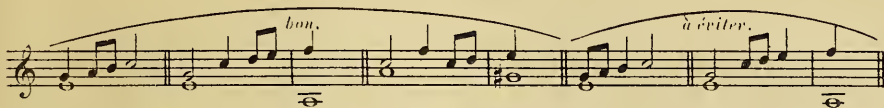


## CONTREPOINT A 2 PARTIES

### 5<sup>e</sup> Espèce - Contrepoint fleuri.

1<sup>o</sup> - Ce Contrepoint est un *composé des espèces précédentes* (à l'exception de la 1<sup>re</sup>), auxquelles on ad- joint *des croches et des blanches pointées*.

2<sup>o</sup> - Les croches doivent toujours se succéder *par mouvement conjoint*, mais elles peuvent être précédées d'un mouvement disjoint. On ne doit, autant que possible n'en pas mettre plus de deux par mesure, et elles doivent être placées *dans la 2<sup>e</sup> moitié des temps*:

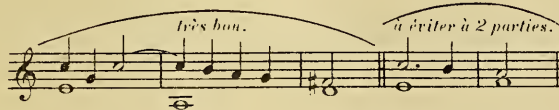


Si parfois on est amené à employer 4 croches dans la même mesure, ces croches doivent être réparties de la manière suivante et non se succéder immédiatement:



On doit en tout cas être *sobre dans l'emploi des croches*, si l'on veut conserver au contrepoint le ca- ractère grave qui distingue ce genre de composition.

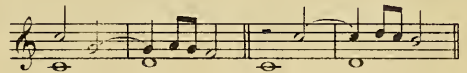
3<sup>o</sup> - La blanche pointée n'est usitée à deux parties *que d'une mesure à l'autre*, et il est d'usage de l'é- crire sous la forme syncopée par la liaison:



Les anciens auteurs l'écrivaient souvent sous la forme suivante, inusitée aujourd'hui.

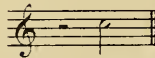


4<sup>o</sup> - Les deux variantes suivantes ne sont pas considérées comme faisant des fautes de 5<sup>es</sup> et d'8<sup>ves</sup>:

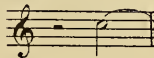


5<sup>o</sup> - La première mesure peut commencer:

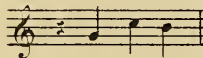
1<sup>o</sup> par une demi-pause suivie d'une blanche



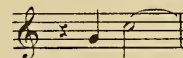
2<sup>o</sup> par une demi-pause suivie d'une blanche syncopée



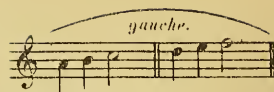
3<sup>o</sup> par un soupir suivi de trois noires



4<sup>o</sup> par un soupir suivi d'une noire et d'une blanche syncopée



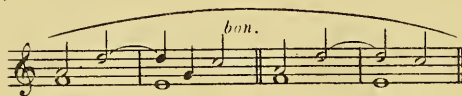
6<sup>o</sup> — Le rythme de deux noires suivies d'une blanche dans la même mesure est d'un effet gauche; il ne doit être employé qu'avec une grande réserve:



Ce même rythme est au contraire *excellent* si les deux noires sont suivies d'une blanche syncopée:



7<sup>o</sup> — La résolution d'un retard doit avoir lieu sur la 2<sup>e</sup> moitié de la mesure, qu'il y ait ou non une variante:



On ne doit dans aucun cas diminuer la valeur d'un retard de la façon suivante:



Le retard doit être préparé par une blanche, non par une noire:



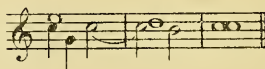
La résolution d'un retard peut se produire de diverses manières, soit simplement par l'émission de la note réelle, soit en faisant précéder cette note réelle de certaines variantes:



7<sup>bis</sup> — Exceptionnellement une note syncopée formant 7<sup>e</sup> mineure avec la basse peut ne se résoudre que sur la mesure suivante; dans ce cas elle doit être *bradée supérieurement*:



8<sup>o</sup> — La formule suivante est souvent usitée; la 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> qui en résulte n'a aucune importance à cause de son peu de durée et de la place qu'elle occupe dans la mesure:

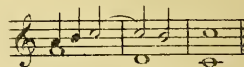


Il a déjà été parlé de cette formule dans l'espèce en noires.

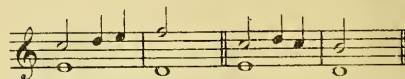
9<sup>o</sup> — Les règles sont applicables selon l'espèce employée.

10<sup>o</sup> — Comme pour les espèces précédentes, on peut croiser les parties, mais *exceptionnellement*.

11<sup>o</sup> — La terminaison doit toujours être (si le plain chant le permet) la *syncopé en forme de retard* se résolvant sur la sensible suivie de la tonique:



12<sup>o</sup> — Si une blanche est suivie de deux noires dans la même mesure, la 1<sup>re</sup> de ces noires peut être note de passage ou broderie:



13° — Le contrepoint fleuri doit être à la fois mélodique, élégant et sobre dans sa variété. Il faut beaucoup de goût et d'adresse pour réunir toutes ces qualités, qu'un travail assidu et intelligent développe sûrement.

14° — Ne pas employer les mêmes valeurs et les mêmes dessins pendant plus de deux mesures.

### EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes, c'est-à-dire mettre trois fois le C D à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) On n'usera que très discrètement du saut de B<sup>ve</sup> en valeurs droites, retournant sur elle-même.

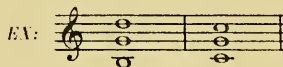
## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### 1<sup>re</sup> Espèce — Note contre note.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et de *deux parties en rondes* combinées avec le *Chant donné*.

2<sup>o</sup> — La première mesure peut avoir son harmonie complète ou incomplète.

De même pour la dernière, à laquelle il arrive souvent de ne pas contenir de tierce :



L'avant dernière mesure doit avoir son harmonie complète.

3<sup>o</sup> — Dans les accords de Sixte la meilleure doublure est la 6<sup>te</sup>. Cependant on peut en doubler la 3<sup>o</sup> et même la note de basse.

4<sup>o</sup> — Dans le but de faire mieux chanter les parties, on ne s'astreindra pas à compléter tous les accords; il en résultera une plus grande variété et une plus grande élégance.

5<sup>o</sup> — En ce qui concerne les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>ves</sup> directes, elles ne sont jamais permises entre les parties extrêmes. Entre les parties autres que les deux extrêmes à la fois, elles sont *soumises aux mêmes règles que pour l'harmonie*.

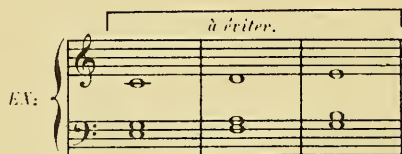
6<sup>o</sup> — On doit éviter la répétition d'une note *dans deux parties à la fois*.

7<sup>o</sup> — A partir du Contrepoint à trois parties on n'est plus tenu de terminer à la partie supérieure par la tonique.

8<sup>o</sup> — Les deux parties supérieures peuvent commencer par l'unisson, la 3<sup>o</sup>, la 5<sup>te</sup> ou l'8<sup>ve</sup>; la dernière mesure peut terminer dans les mêmes conditions.

9<sup>o</sup> — On s'efforcera de ne *pas trop éloigner les parties les unes des autres*; l'harmonie serrée ou modérément espacée donnant toujours un meilleur résultat au point de vue de la sonorité.

10<sup>o</sup> — Pour les autres règles concernant les 3<sup>es</sup> et les 6<sup>es</sup> de suite, les répétitions de notes etc., voir la même espèce à deux parties. On observera seulement que si l'on continue les 3<sup>es</sup> et les 6<sup>es</sup> *simultanément*, on n'en doit pas faire *plus de deux de suite*.



### EXERCICES.

Mettre le chant donné 3 fois à chaque partie, ce qui donne **9 combinaisons pour chaque thème**.

S'exercer ainsi sur plusieurs chants donnés, majeurs et mineurs, jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel.

3 COMBINAISONS EN MAJEUR.

C. D.

C. D.

3 COMBINAISONS EN MINEUR.

C. D.

C. D.

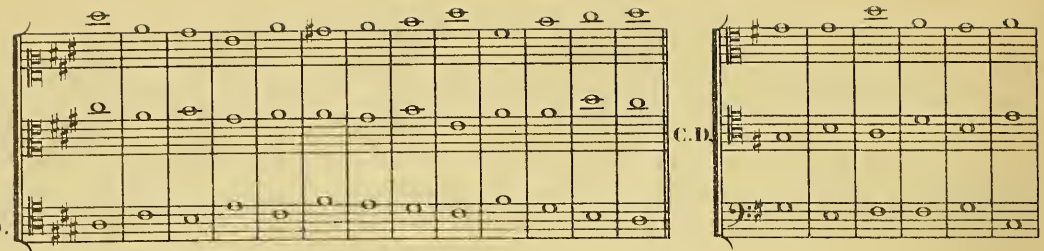
C. D.

EXEMPLE COMPLET DES 9 COMBINAISONS AUXQUELLES DONNE LIEU UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.

C. D.

C. D.

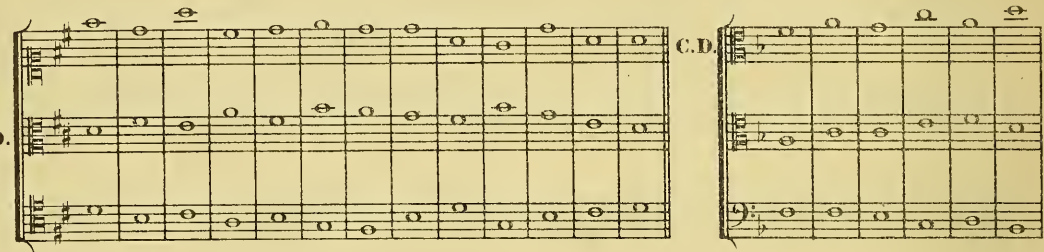


This system contains two sets of musical notation. The left set is a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its left. The right set is a grand staff with two staves (treble and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its right. Both sets feature a series of notes with various accidentals and dynamics markings.



This system contains two sets of musical notation. The left set is a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its right. The right set is a grand staff with two staves (treble and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its left. Both sets feature a series of notes with various accidentals and dynamics markings.

C. D.




This system contains two sets of musical notation. The left set is a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its left. The right set is a grand staff with two staves (treble and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its right. Both sets feature a series of notes with various accidentals and dynamics markings.



This system contains two sets of musical notation. The left set is a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its right. The right set is a grand staff with two staves (treble and bass clefs) and is labeled 'C. D.' to its left. Both sets feature a series of notes with various accidentals and dynamics markings.

C. D.



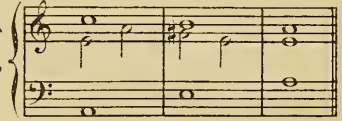
This system contains a single set of musical notation consisting of a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs), labeled 'C. D.' to its left. It features a series of notes with various accidentals and dynamics markings.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

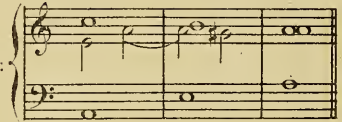
### 2<sup>de</sup> Espèce – Deux notes contre une.

1° – Ce Contrepoint se compose du *Chant donné, d'une partie en rondes, et d'une partie en blanches*. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit:

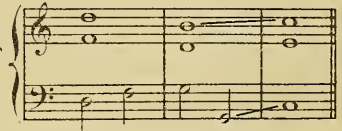
2° – La répétition des blanches est toujours défendue; cependant cette répétition pourra avoir lieu de *l'avant-dernière à la dernière mesure, lorsqu'on rencontrera une difficulté réelle* pour la terminaison:



3° – On pourra aussi, et *seulement pour terminer*, employer la syncope:



4° – L'8<sup>ve</sup> directe est tolérée, *pour finir*, entre les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par  $\frac{1}{2}$  ton diatonique ascendant:



5° – Dans la première mesure, la partie qui caractérise l'espèce, (c'est-à-dire ici la partie en blanches) reste soumise à l'obligation de commencer par l'unisson, la 5<sup>te</sup> ou l'8<sup>ve</sup>. La terminaison n'est soumise à aucune obligation spéciale.

6° – Quand le contrepoint est à la basse, la partie immédiatement au dessus doit commencer par la tonique.

### EXERCICES.

Mettre le chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les blanches, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.



This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of whole notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, also featuring a series of whole notes.

C. D.



This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of whole notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, also featuring a series of whole notes.

C. D.



This system contains three staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a series of whole notes. The middle staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a series of eighth and quarter notes.

C. D.



This system contains three staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a series of whole notes. The middle staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a series of eighth and quarter notes.

C. D.



This system contains three staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a series of whole notes. The middle staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a series of eighth and quarter notes.



## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### 3<sup>e</sup> Espèce — Quatre notes contre une.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *rondes* et d'une partie en *noires*. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit :

2<sup>o</sup> — Deux 5<sup>tes</sup> dont la seconde est diminuée, séparées seulement par une noire, sont permises entre les deux parties supérieures, bien que cette 5<sup>te</sup> diminuée ne joue pas ici le rôle de note de passage, et qu'elle se trouve placée sur le premier temps de la mesure.



Mais si c'est la première qui est diminuée, elles doivent être séparées par une noire au moins, et la seconde ne doit pas se trouver sur le premier temps de la mesure.



### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie en alternant les noires, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.



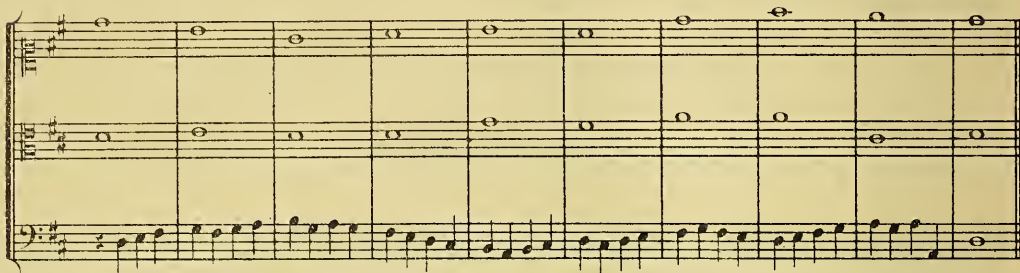
C. D.

C. D.



A musical score for three staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves contain a simple harmonic accompaniment of whole notes.

C. D.



A musical score for three staves. The top staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes. The middle and bottom staves contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.



A musical score for three staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves contain a simple harmonic accompaniment of whole notes.

C. D.



A musical score for three staves. The top staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes. The middle and bottom staves contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.

C. D.

First system of a musical score for C. D. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The Treble staff contains whole notes, with a fermata over the first measure. The Middle staff contains whole notes. The Bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a rest in the first measure.

C. D.

Second system of a musical score for C. D. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains eighth notes with a fermata over the first measure. The Middle staff contains whole notes. The Bass staff contains whole notes.

C. D.

Third system of a musical score for C. D. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains whole notes with a fermata over the first measure. The Middle staff contains eighth notes with a fermata over the first measure. The Bass staff contains whole notes.

C. D.

Fourth system of a musical score for C. D. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains whole notes with a fermata over the first measure. The Middle staff contains whole notes with a fermata over the first measure. The Bass staff contains eighth notes with a fermata over the first measure.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### Mélange des Rondes, Blanches et Noires.

1° — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *noires*.

2° — Les règles précédentes restent en vigueur. Mais comme le mélange permet fréquemment de faire deux accords par mesure, il faut établir une fois pour toutes, comme pour l'harmonie, que *toute fuite de 5<sup>lrs</sup> ou d'8<sup>ves</sup> séparées par un changement d'accord n'existe plus*.

3° — Les 5<sup>lrs</sup> par mouvement contraire sont permises entre les temps forts, mais *non dans les deux parties extrêmes*.

EX:

permiss.      permiss.      défendu

4° — Relativement au *Chant donné*, chaque partie en Contrepoint doit être conforme aux règles établies; mais entre la partie en blanches et celle en noires, des rencontres et des rapports de dissonances peuvent se produire, si ces deux parties *proceedent par mouvement contraire et par degrés conjoints*, ou tout au moins *par degrés conjoints dans la partie en noires*.

EX:

bon.

Ces rencontres peuvent encore se produire, même par mouvement semblable: 1° lorsqu'il y a broderie de la noire, ou encore retour sur cette noire par arpège et par mouvement contraire; 2° si les notes qui forment dissonance sont l'une et l'autre de passage et *proceedent par mouvement conjoint*.

Broderie de la noire.      Retour sur la noire par arpège et      Retour sur la noire par arpège et      Mouv<sup>t</sup> conjoint.

par mouv<sup>t</sup> contraire.      par mouv<sup>t</sup> semblable.

bon.      bon.      mauvais.      bon.

Il est bon de faire remarquer que les rapports de 7<sup>e</sup> et de 9<sup>e</sup> qui précèdent, très praticables dans ces conditions, deviennent inadmissibles présentés à l'état de renversement, *en contact de seconde*.

Il n'est question dans les observations précédentes que des rapports qui se produisent *simultanément à l'émission* de la blanche et de la noire, car l'exemple suivant est excellent, bien que la partie en noires ne procède pas par degrés conjoints aussitôt après le rapport des deux notes en 7<sup>e</sup>.

5<sup>e</sup> — *Par analogie*, un changement d'accord peut coïncider avec une note étrangère à l'harmonie, dans le cas seulement où les deux parties *proceedent par mouvement contraire et par degrés conjoints*, ou tout au moins par *mouvement contraire dans les deux parties et par degrés conjoints dans la partie en noires*.

6<sup>e</sup> — Dans les règles générales, le N. B. du 7<sup>e</sup> dit que, comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5<sup>es</sup> et d'8<sup>es</sup>. Cependant à mesure que les difficultés se multiplient, et surtout dans les *mélanges*, on pourra parfois se départir de la rigueur de cette règle, lorsque ces fautes seront séparées par une mesure entière.

7<sup>e</sup> — Dans la disposition de la première mesure, éviter que l'entrée de la partie en blanches se trouve en contact de 2<sup>de</sup> avec la partie en noires. Cette même entrée en rapport de 9<sup>e</sup> — notamment la 9<sup>e</sup> majeure — est très admissible.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie avec les valeurs alternées, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

<sup>(1)</sup> Ces deux 7<sup>es</sup> sont excellentes, l'une étant le résultat d'une triserie, et l'autre une note de passage.

# CONTREPOINT A 3 PARTIES

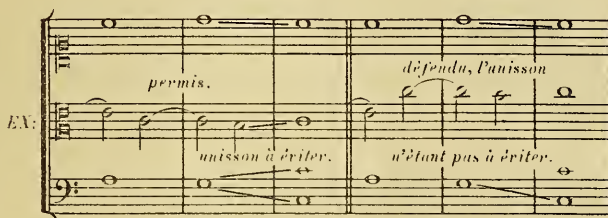
## 4<sup>e</sup> Espèce - Syncopes.

1<sup>o</sup> - Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *rondes* et d'une partie en *syncopes*.

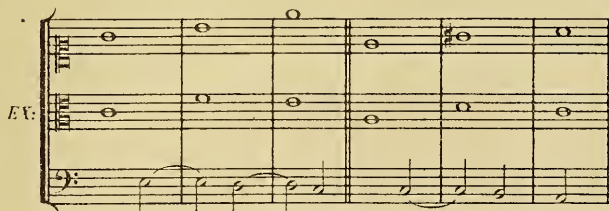


2<sup>o</sup> - L'accord de 5<sup>te</sup> diminuée, préparé par la syncope peut être employé :

3<sup>o</sup> - Lorsque le chant donné est à la partie supérieure et que les syncopes sont à la deuxième partie, on tolère à la dernière mesure l'8<sup>ve</sup> directe entre les deux parties extrêmes, pour éviter l'unisson entre les deux parties graves.



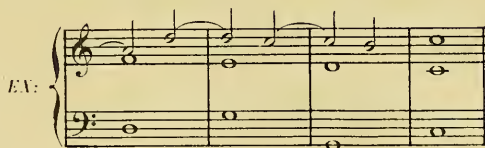
4<sup>o</sup> - Les harmonies suivantes, peu usitées des anciens, peuvent cependant être employées utilement.



5<sup>o</sup> - Bien que le retard de la 3<sup>e</sup> par la 4<sup>e</sup> dans l'accord de 6<sup>te</sup> n'ait pas l'accent d'une dissonance, on peut pourtant l'employer pour ne pas interrompre les syncopes :



6° — L'accord de 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup> peut être employé avec préparation de la 4<sup>te</sup> à la fin du Contrepoint, mais seulement comme retard et dans la forme suivante;

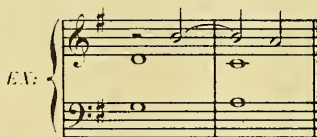


7° — Malgré la difficulté qui résulte de l'emploi des syncopes, on doit s'efforcer de ne pas faire plus de trois tierces de suite dans les deux parties en rondes.

8° — On emploiera avec réserve la syncope formant le retard de la basse doublée de l'accord de 6<sup>te</sup> du 3<sup>e</sup> et du 7<sup>e</sup> degré du mode majeur.



9° — Dans les espèces syncopées, on peut s'affranchir de l'obligation de commencer la partie enContrepoint par l'8<sup>ve</sup>, la 5<sup>te</sup> ou l'unisson.



10° — Les autres règles données pour la même espèce à deux parties restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les syncopes, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.



C. D.



First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing whole notes; a middle staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing eighth notes with slurs; and a bottom staff with a bass clef and a key signature of one flat, containing whole notes.

C. D.



Second system of musical notation, identical in structure to the first system, with three staves (treble, middle treble, and bass clef) and a key signature of one flat.

C. D.



Third system of musical notation, identical in structure to the first system, with three staves and a key signature of one flat.

9 8

C. D.



Fourth system of musical notation, identical in structure to the first system, with three staves and a key signature of one flat.

C. D.



Fifth system of musical notation, identical in structure to the first system, with three staves and a key signature of one flat.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### Mélange des rondes, blanches et syncopes.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *syncopes*.

2<sup>de</sup> — Dans ce mélange, les dissonances de 2<sup>de</sup>, 7<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup>, employées dans la partie en syncopes, font quelquefois leur *résolution sur un autre accord* que celui qu'elles paraissent annoncer.

EX:

3<sup>e</sup> — L'accord de 7<sup>e</sup>, son 1<sup>er</sup> et son 3<sup>e</sup> renversements peuvent être souvent et heureusement employés.

EX:

4<sup>e</sup> — Les règles précédentes restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le *Chant donné* deux fois à chaque partie, en alternant les blanches et les syncopes, ce qui donne six *combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

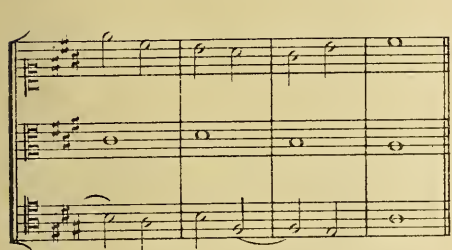

C. D.

(1) Cette 5<sup>me</sup> directe entre les deux parties inférieures est tolérée dans cette espèce.  
On remarquera en outre que, à mesure que les difficultés augmentent, la sévérité des règles diminue.


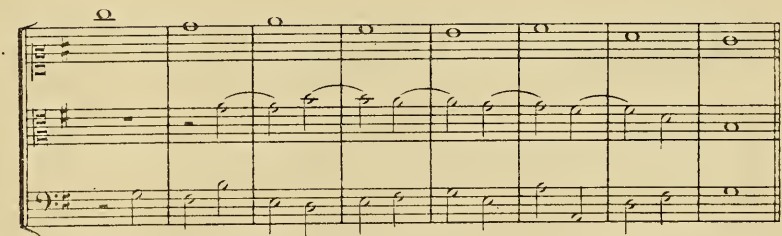
## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.  C. D.

 C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### Mélange des rondes, noires et syncopes.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *noires* et d'une partie en *syncopes*.

2<sup>re</sup> — Ainsi que je l'ai déjà fait observer, à mesure que les difficultés se multiplient, la sévérité des règles peut être légèrement atténuée en ce qui concerne les fautes de 5<sup>es</sup> et d'8<sup>es</sup>, c'est-à-dire que, dans les mélanges de ce genre, les 5<sup>es</sup> et les 8<sup>es</sup>, entre les noires et les rondes, sont tolérées, séparées par deux ou trois noires, à l'exception de celles qui sont produites entre la 1<sup>re</sup> noire ou la 2<sup>e</sup> noire d'une mesure et la 1<sup>re</sup> noire de la mesure suivante.

3<sup>re</sup> — Les autres règles précédentes restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, noires et syncopes alternées, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

(1) Dans les espèces difficiles, on peut comme on le voit ici, faire *deux accords* dans la 1<sup>re</sup> mesure.

On voit aussi la partie d'Alto commencer *par la 3<sup>e</sup>*; la *difficulté de l'espèce* et *l'élégance du mouvement mélodique* autorisent cette licence.

(2) Cette réalisation peut se pratiquer si comme dans le cas présent, la résolution se fait sur une autre note que l'8<sup>ve</sup> et si les parties précèdent par mouvement contraire conjoint, mais *très exceptionnellement*.

## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### 5<sup>me</sup> Espèce — Contrepoint fleuri.

1<sup>o</sup> — Il y a 3 manières de pratiquer ce Contrepoint.

La 1<sup>re</sup> comprend deux parties en rondes et une en Contrepoint fleuri.

La 2<sup>e</sup> est un mélange d'une partie en rondes, une en blanches et une en Contrepoint fleuri.

La 3<sup>e</sup> se compose d'une partie en rondes et deux en Contrepoint fleuri.

2<sup>o</sup> — Lorsque le Contrepoint est fleuri dans une seule partie, les deux autres parties en rondes ne doivent pas faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite; et si le Contrepoint est fleuri dans deux parties, ces deux parties ne doivent pas non plus faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

3<sup>o</sup> — Dans la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> manière de pratiquer ce Contrepoint, on peut mettre le point après une blanche.



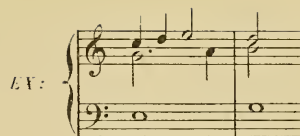
4<sup>o</sup> — On doit être très sobre de croches et n'en pas mettre plus de deux par mesure dans la même partie; elles ne doivent être employées, comme précédemment, que dans la 2<sup>e</sup> partie du temps.

5<sup>o</sup> — Les deux parties en Contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 1<sup>re</sup> mesure avec des valeurs différentes, mais il est plus élégant de les faire entrer successivement dans les deux premières mesures. Dans ce cas, la partie qui entre dans la seconde mesure n'est plus soumise à l'obligation de commencer par tel ou tel degré.

6<sup>o</sup> — Lorsqu'il y a deux parties en Contrepoint fleuri, l'une des deux peut être une ronde, mais non dans deux mesures successives.

7<sup>o</sup> — Pour la correction absolue des 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> directes, les règles précédentes doivent être appliquées; cependant, dans les passages difficiles et dans les parties autres que les deux extrêmes, elles peuvent être tolérées si l'une des deux procède par degré conjoint.

8<sup>e</sup>—Le rythme de deux noires au début d'une mesure, suivi d'une blanche non syncopée, n'a plus d'inconvénient si une autre partie émet la 4<sup>e</sup> noire de la mesure.



9<sup>e</sup>—Toutes les autres règles précédentes restent en vigueur, selon l'espèce dont on se sert.

### EXERCICES.

Avec le Contrepoint fleuri dans une seule partie, et avec le mélange de rondes, blanches et fleuri, mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

Avec le Contrepoint fleuri dans deux parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne trois combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLE DE QUELQUES COMBINAISONS.

C.D.

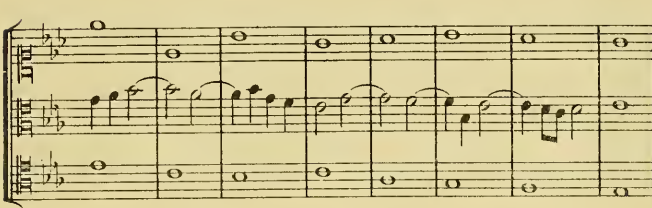
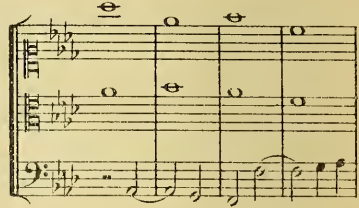
C.D.

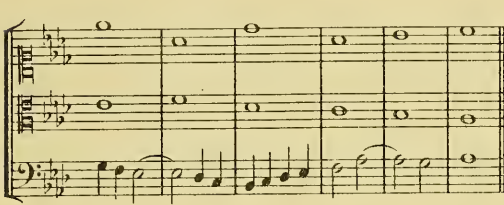

C.D.

C.D.

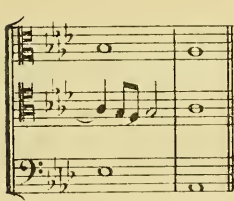
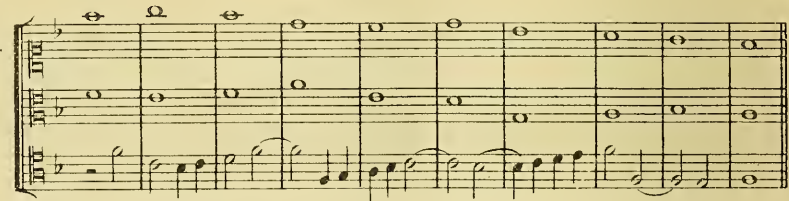
EXEMPLE COMPLET DE LA 1<sup>re</sup> MANIÈRE.

C. D.  C. D.

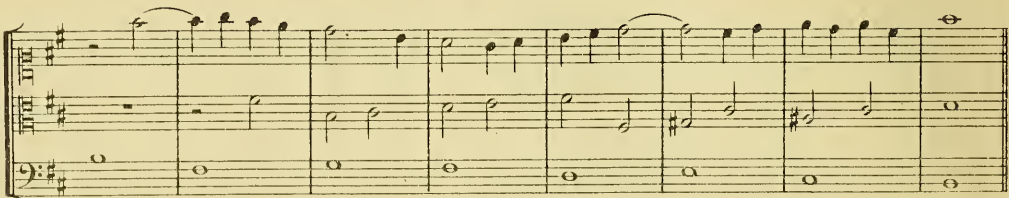
 C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

 C. D. 

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS DE LA 2<sup>de</sup> MANIÈRE.

C. D. 

(1) Voir la remarque n° 75<sup>e</sup> du Contrepoint fleuri à 2 parties.



Two musical examples of counterpoint, each labeled "C.D.". The first example shows a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second example shows a treble and bass staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature.

EXEMPLES COMPLETS DE LA 3<sup>e</sup> MANIÈRE.

Six musical examples of counterpoint, each labeled "C.D.". The examples are arranged in three rows of two. The first row shows two examples with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second row shows two examples with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The third row shows two examples with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature.

## Mélanges.

On pourrait mélanger le Contrepoint fleuri avec des blanches, noires et syncopes; on aurait les combinaisons suivantes:

Une partie en *rondes*, une en *noires*, une en *fleuri*.

Une partie en *rondes*, une en *syncopes*, une en *fleuri*.

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges, qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 1<sup>ère</sup> Espèce — Note contre note.

Tous les principes concernant le Contrepoint de la même espèce à trois parties restent en vigueur pour celui-ci. On y ajoutera la *faculté de pratiquer*, mais avec réserve, l'*unisson* entre le *Ténor et la Basse*.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, ce qui donne lieu à *quatre combinaisons* pour chaque thème. Il reste toujours entendu que l'élève doit s'exercer sur chaque espèce avec des Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu facile et naturel.

#### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

The image displays six musical examples of four-part counterpoint in the first species (note against note). Each example consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The cantus firmus is provided in one of the parts, and the other three parts are contrapuntal. The examples are arranged in three rows of two. The first row shows the cantus firmus in the bass staff. The second row shows the cantus firmus in the soprano staff. The third row shows the cantus firmus in the alto staff. Each example is labeled 'C. D.'.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 2<sup>de</sup> Espèce — Deux notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties doivent servir de guide.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie en alternant les blanches, ce qui donne douze combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) A partir du Contrepoint à 4 parties, la rigueur de la règle interdisant plus de 3 tierces de suite, peut *quelquefois* être atténuée en faveur de la ligne mélodique de la partie qui fait le Contrepoint.

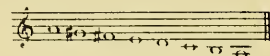
C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Le sol et le fa pourraient être diésés dans cette mesure, ce qui donnerait la gamme mineure suivante, souvent employée par J. S. Bach:



C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Ici la partie grave des rondes ne donne ni l'unisson, ni la quinte, ni l'8<sup>ve</sup>, mais bien la 3<sup>e</sup>; cette disposition peut se pratiquer, à cause de la difficulté de faire autrement. En effet, les dispositions suivantes sont toutes incorrectes.

(2) La réalisation par degrés conjoints permet l'emploi de cette harmonie, souvent usitée par J. S. Bach.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 3<sup>me</sup> Espèce — 4 notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties restent en vigueur pour celle-ci.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, notes alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

A musical score system with four staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff has whole notes with upward-pointing arrows. The third and fourth staves have whole notes.

C. D.

A musical score system with four staves. The top staff has whole notes with upward-pointing arrows. The second staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The third and fourth staves have whole notes.

C. D.

A musical score system with four staves. The top two staves have whole notes with upward-pointing arrows. The third staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff has whole notes.

C. D.

A musical score system with four staves. The top two staves have whole notes with upward-pointing arrows. The third staff has whole notes. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes and slurs.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 4<sup>ème</sup> Espèce — Syncopes.

1<sup>o</sup> — On doit toujours s'efforcer de compléter les accords; cependant, *pour éviter une faute grave*, et si l'on n'a pas d'autre moyen, on peut exceptionnellement les écrire incomplets.

2<sup>o</sup> — Dans les cas difficiles, une des parties en roudes peut faire entendre, simultanément avec les syncopes, deux blanches dans la même mesure:

EXEMPLE MONTRANT EN MÊME TEMPS L'EMPLOI D'ACCORDS DISSONANTS.

C. D.

3<sup>o</sup> — Rappelons que l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la Basse.

EX:

4<sup>o</sup> — Les autres règles de la même espèce à 3 parties restent en vigueur.

### EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, syncopes alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.



C. D.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff contains a bass line with whole notes. There are two measures of rests, each marked with the number '9' and a symbol resembling a stylized '8'.

C. D.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second and third staves continue the harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff continues the bass line with whole notes.


C. D.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second and third staves continue the harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff continues the bass line with whole notes.

C. D.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second and third staves continue the harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff continues the bass line with whole notes.

C. D.



This system contains four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second and third staves have treble clefs and contain whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes. The system is divided into eight measures.

C. D.



This system contains four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second and third staves have treble clefs and contain whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes. The system is divided into eight measures.

C. D.



This system contains four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second and third staves have treble clefs and contain whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes. The system is divided into eight measures.

C. D.



This system contains four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second and third staves have treble clefs and contain whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains whole notes. The system is divided into eight measures.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## Mélanges.

Il peut y avoir plusieurs mélanges donnant lieu à de nombreuses combinaisons :

- Rondes, blanches, noires.*
- Rondes, blanches, syncopes.*
- Rondes, noires syncopes.*
- Rondes, blanches, noires syncopes.*

Le dernier résumant les trois autres, il suffira de s'exercer seulement sur celui-là, en observant les règles suivantes :

1<sup>o</sup>— Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment l'emploi de *deux accords par mesure*.

2<sup>o</sup>— Il est bien entendu de nouveau que si les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> sont séparées par un *accord étranger*, les *fautes n'existent plus*.

3<sup>o</sup>— Il suffit dans cette espèce de *deux ou trois noires* pour sauver les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>tes</sup>, à condition toutefois que la *seconde* ne se produise jamais *sur la 1<sup>ère</sup> noire de la mesure*.

4<sup>o</sup>— Les autres règles précédentes restent en vigueur.

5<sup>o</sup>— Les parties doivent entrer *autant que possible* successivement. *EX :*



## EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, en alternant les valeurs, ce qui donne les 4 combinaisons suivantes pour chaque thème :

1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>
syncopes	noires	blanches	rondes
noires	blanches	rondes	syncopes
blanches	rondes	syncopes	noires
rondes	syncopes	noires	blanches

EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

C. D.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

<sup>1</sup> En raison de la difficulté de l'espèce, la doublure de la résolution de la dissonance par un mouvement direct, qui serait furtive avec des valeurs de blanches, devient possible ici, la fondamentale étant séparée de la note résolutive de la 7<sup>e</sup> par un miroir donnant le mouvement contraire.

EA:

## CONTREPOINT A 4 PARTIES.

### 5<sup>ème</sup> Espèce — Fleuri dans une, deux et trois parties.

1<sup>re</sup> — Toutes les règles établies précédemment ainsi que celles de l'espèce similaire à 3 parties suffisent pour la présente espèce.

Rappelons qu'on peut employer la valeur de ronde assez fréquemment, lorsqu'il y a au moins deux parties fleuries. Rappelons aussi que deux parties en mouvement peuvent se rencontrer en dissonance, à la condition que toutes deux procèdent par degrés conjoints.



### EXERCICES.

Pour le Contrepoint fleuri dans une et dans deux parties, mettre le Chant donné trois fois à chaque partie, valeurs alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

Pour le Contrepoint fleuri dans trois parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne quatre combinaisons pour chaque thème.

#### EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS UNE PARTIE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS DEUX PARTIES.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

EXEMPLE COMPLET AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS 3 PARTIES.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

L'élève doit s'exercer longtemps sur ces différentes espèces de Contrepoint fleuri à 4 parties, notamment sur la dernière, où le Contrepoint est fleuri dans trois parties.

Il faut arriver avec cette espèce, à acquérir la *simplicité*, la *pureté*, la *belle ligne mélodique* et l'*intérêt polyphonique* soutenu dans toutes les parties. *Aucun travail ne peut servir davantage à l'assouplissement de la main et ne peut mieux préparer à l'étude de la Fugue*. On ne saurait donc trop s'y appesantir.

## Mélanges.

Divers mélanges donnant lieu à un très grand nombre de combinaisons peuvent se pratiquer avec le Contrepoint fleuri.

*Rondes, fleuri, blanches, noires.*

*Rondes, fleuri, blanches, syncopes.*

*Rondes, fleuri, noires, syncopes.*

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.



Note contre note et fleuri.

1° Les règles des mêmes espèces à 4 parties restent en vigueur. Y ajouter seulement les atténuations suivantes:

2° Dans l'espèce en rondes, une note peut être répétée deux fois, c'est-à-dire *entendue trois fois de suite*.

3° Il suffit de deux ou trois noires, ou de valeurs équivalentes, pour sauver les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>tes</sup>, à condition toutefois que la seconde 5<sup>te</sup> ou la seconde 8<sup>te</sup> *n'arrive pas sur le temps fort de la mesure*.

4° Excepté à la première mesure, *les croisements sont tolérés partout*, y compris la dernière mesure.

5° Rappelons qu'on peut faire des rondes dans le Contrepoint fleuri, mais qu'autant que possible on n'en doit pas faire *plus de deux de suite* dans la même partie.

6° Il est bien entendu que les diverses atténuations concernant l'espèce fleurie, et motivées par l'augmentation du nombre des parties, ne sont valables *qu'au fur et à mesure que ce nombre est atteint par suite de l'entrée successive de celles-ci*.

Il devra être tenu compte de cette observation, qui sera également applicable au Contrepoint à 6, 7 et 8 parties.

EXERCICES.

Dans tous les Contrepoints à 5, 6, 7 et 8 parties, mettre le Chant donné une fois à la basse, une fois au milieu et une fois à la partie supérieure.

Deux espèces seulement sont usitées: Rondes dans toutes les parties et fleuri dans toutes les parties, excepté celle qui contient le Chant donné.

EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

The image shows two systems of musical notation for a five-part counterpoint exercise. Each system consists of five staves. The first system is labeled 'C. D.' on the left. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes marked with a circled cross symbol. The second system is also labeled 'C. D.' on the left and follows a similar pattern of notation. The music is written in a style typical of 19th-century pedagogical texts, with a focus on rhythmic and melodic construction.

C. D.

A musical score for a system labeled 'C. D.' consisting of five staves. The top staff contains a series of whole notes with some notes marked with a cross (✕) above them. The second staff contains a series of eighth notes with stems pointing up, some marked with a cross (✕) above them. The third staff contains a series of whole notes. The fourth staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fifth staff contains a series of whole notes.

EXEMPLE COMPLET, CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

A musical score for a system labeled 'C. D.' consisting of five staves. The top staff contains a series of eighth notes with stems pointing up, some marked with a cross (✕) above them. The second staff contains a series of eighth notes with stems pointing up, some marked with a cross (✕) above them. The third staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fourth staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fifth staff contains a series of whole notes.

C. D.

A musical score for a system labeled 'C. D.' consisting of five staves. The top staff contains a series of eighth notes with stems pointing up, some marked with a cross (✕) above them. The second staff contains a series of eighth notes with stems pointing up, some marked with a cross (✕) above them. The third staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fourth staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fifth staff contains a series of whole notes.

C. D.

A musical score for a system labeled 'C. D.' consisting of five staves. The top staff contains a series of whole notes with some notes marked with a cross (✕) above them. The second staff contains a series of eighth notes with stems pointing up, some marked with a cross (✕) above them. The third staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fourth staff contains a series of eighth notes with stems pointing up. The fifth staff contains a series of whole notes.

# CONTREPOINT A 6 PARTIES

## Note contre note et fleuri.

- 1<sup>o</sup> Mêmes règles qu'à 5 parties. Y ajouter seulement ce qui suit:
- 2<sup>o</sup> Par mouvement contraire, les 8<sup>ves</sup> et les 5<sup>tes</sup> sont permises sur les temps *forts* ou *faibles* entre toutes les parties, *excepté les deux extrêmes*.
- 3<sup>o</sup> Deux quintes, dont la seconde est diminuée, sont permises.
- 4<sup>o</sup> L'émisson est permis quand il arrive par mouvement contraire ou oblique.
- 5<sup>o</sup> Les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>ves</sup> directes entre les deux parties extrêmes restent soumises aux règles précédentes. Entre les autres parties, elles sont permises sur tous les degrés, par mouvement conjoint ou disjoint.

### EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

C. D.

The score consists of six staves. Above the staves, there are symbols indicating intervals and movements:  $\Omega$ ,  $\Omega$ ,  $\leftrightarrow$ ,  $\Omega$ ,  $\leftrightarrow$ ,  $\leftrightarrow$ ,  $\Omega$ ,  $\Omega$ ,  $\leftrightarrow$ ,  $\Omega$ . The notes are placed on the staves to illustrate these intervals and movements.

C. D.

The score continues with six staves. Above the staves, there are symbols indicating intervals and movements:  $\Omega$ ,  $\Omega$ ,  $\leftrightarrow$ ,  $\Omega$ ,  $\leftrightarrow$ ,  $\Omega$ . The notes are placed on the staves to illustrate these intervals and movements.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The score consists of six staves, each containing a series of whole notes. The notes are arranged in a pattern that suggests a simple harmonic exercise. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 2: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 3: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 4: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 5: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 6: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

## DEUX EXEMPLES — CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The score consists of six staves with various note values and ornaments. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 2: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 3: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 4: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 5: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 6: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The score consists of six staves with various note values and ornaments. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 2: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 3: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 4: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 5: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Staff 6: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

C. D.

C. D.

C. D.

(D) Entrée d'une partie en Contrepoint fleuri, dans toute mesure autre que la 1<sup>ère</sup>, peut se pratiquer en croisement et en valeur de noire, si cette partie procède immédiatement par un saut d'8<sup>ve</sup>.

# CONTREPOINT A 7 ET A 8 PARTIES.

## Note contre note et fleuri.

1<sup>o</sup>—Les règles sont les mêmes qu'à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

2<sup>o</sup>—Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont tolérées *entre toutes les parties*.

3<sup>o</sup>—La 5<sup>te</sup> directe est tolérée dans les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par degrés conjoints et que l'harmonie repose sur un des bons degrés.

4<sup>o</sup>—L'8<sup>te</sup> directe est tolérée, en montant *et en descendant* entre les deux parties extrêmes, pour terminer, sur l'accord de la tonique.

5<sup>o</sup>—On peut faire entendre à la fois *la note qui retarde et la note retardée*, à la condition toutefois qu'il y ait entre elles une distance d'au moins une 9<sup>e</sup>, produite par mouvement contraire et conjoint.

EX:

6<sup>o</sup>—Les changements de position ou d'état de l'accord détruisent les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>tes</sup> si elles sont *séparées par une mesure*.

7<sup>o</sup>—Entre les deux parties les plus graves seulement on peut aller de l'8<sup>te</sup> à l'unisson et réciproquement:

8<sup>o</sup>—L'unisson est toléré, par mouvement semblable ascendant, entre deux parties, si l'une des deux est *la basse* et l'autre *la note sensible*;

EX:

9<sup>e</sup> — Dans le Contrepoint fleuri de ces deux espèces, la valeur de rondes pourra être plus souvent employée que dans les espèces précédentes, et *plusieurs fois de suite dans la même partie*. Cela devient même nécessaire, afin d'éviter qu'avec un aussi grand nombre de parties sans cesse en mouvement, le Contrepoint ne devienne sautillant et ne perde de la gravité de style qui doit caractériser ce genre de composition.

10<sup>e</sup> — L'intervalle de 6<sup>e</sup> maj. est toléré.

11<sup>e</sup> — On ne devra, bien entendu, user de toutes les licences ci-dessus signalées qu'avec la plus grande sobriété possible.

CONTREPOINT A 7 PARTIES NOTE CONTRE NOTE — EXEMPLE COMPLET.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 7 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

C. D.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the soprano line, followed by five alto lines, and a bass line at the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The piece is a contrapuntal exercise, with each part having its own melodic line while contributing to a harmonic whole.

C. D.

The second system of the musical score continues the seven-part contrapuntal exercise. It features the same seven staves as the first system. The musical notation shows further development of the individual parts, with various rhythmic patterns and melodic phrases. The overall texture remains consistent, with each voice part clearly defined against the others.

C. D.

The third system of the musical score concludes the seven-part contrapuntal exercise. It maintains the seven-staff structure. The notation shows the final resolutions of the individual parts, leading to a clear cadence. The piece is a complete example of counterpoint for seven parts, demonstrating intricate harmonic and rhythmic relationships.



CONTREPOINT A 8 PARTIES NOTE CONTRE NOTE - EXEMPLE COMPLET.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 8 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

## REMARQUE SUR LES VALEURS CHOISIES ET A CHOISIR POUR LES THÈMES DES CHANTS DONNÉS.

Si jusqu'ici j'ai fait choix de la valeur de rondes pour établir les thèmes des Chants donnés, c'est que cette valeur se prête plus qu'aucune autre à la réalisation des combinaisons variées que présentent les diverses espèces de Contrepoint que nous avons étudiées jusqu'ici. Ce n'est pas à dire qu'on ne puisse s'exercer sur des Chants donnés composés d'autres valeurs, par exemple celle de ronde pointée (mesure à  $\frac{3}{2}$ ) ou celle de deux rondes (mesure à  $\frac{4}{2}$ ).

L'élève ne peut que profiter en reprenant quelques uns des Contrepoints précédents, et en s'y exerçant, sous la forme du Contrepoint fleuri, avec ces nouvelles valeurs, dont nous allons du reste nous servir exclusivement pour le Contrepoint à deux chœurs.

## CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS.

Ce Contrepoint offre un intérêt très particulier en ce qu'il forme à la fois un tout, et que ce tout est subdivisé en deux groupes indépendants, de quatre voix chacun, se répondant, s'alternant, s'unissant enfin et se confondant dans une plénitude de sonorité remplie de majesté et de grandeur.

Chacun des deux chœurs doit, pour ainsi dire, former une harmonie complète se suffisant à elle-même.

Pour que l'effet soit vraiment imposant, il ne doit pas y avoir de solution de continuité, c'est-à-dire qu'un des deux chœurs ne doit jamais terminer une période sans que l'autre chœur ne vienne en quelque sorte se souder à lui par des entrées partielles ou totales. — Il ne faut pourtant point considérer cela comme une condition absolue.

Les deux chœurs peuvent commencer en alternant, mais généralement ils commencent ensemble, se séparent, puis se réunissent pour la conclusion.

On peut s'exercer à cette forme très noble de Contrepoint avec des Chants donnés formant la basse de chacun des deux chœurs, ou sans Chant donné.

Les règles sont les mêmes que pour le Contrepoint fleuri à 8 parties, avec cette distinction que les valeurs sont d'un caractère plus large et appartiennent, comme on l'a remarqué plus haut, aux mesures  $\frac{4}{2}$  et  $\frac{3}{2}$ . Le sentiment peut, doit même avoir un caractère plus moderne; les marches d'harmonie y peuvent être employées; les modulations sont plus fréquentes, et la cadence finale comporte presque toujours une 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup>, dans les conditions antérieurement prescrites.

On voit que, tout en conservant le style sévère du Contrepoint que nous avons pratiqué jusqu'ici, il y a un pas en avant vers l'émancipation et vers l'art moderne, *pas que la Fugue nous aidera à franchir tout-à-fait.*

L'élève doit s'exercer assez longtemps sur cette espèce de Contrepoint; elle lui offrira un intérêt qui attachera beaucoup son esprit et qui contribuera à la fois à l'assouplissement de sa main et à l'élevation de son style.

### EXEMPLES.

#### CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

The image shows a musical score for two choirs, labeled '1<sup>er</sup> CHŒUR' and '2<sup>d</sup> CHŒUR'. Each choir part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/2 time signature. The score consists of two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece, with the first choir starting on a whole note and the second choir entering with a half note. The second system continues the counterpoint, showing the two choirs interacting through various rhythmic patterns and rests. A circled '1' is placed above a note in the second system of the second choir, indicating a specific point of interest or a first occurrence.

(1) La répétition de la blanche s'explique ici, étant le début d'un fragment nouveau.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then descending. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a steady eighth-note accompaniment. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, providing harmonic support with chords and single notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the vocal line with a melodic phrase starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then descending. The second staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment. The third staff continues the piano accompaniment with chords and single notes. The fourth staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the vocal line with a melodic phrase starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then descending. The second staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment. The third staff continues the piano accompaniment with chords and single notes. The fourth staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the vocal line with a melodic phrase starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then descending. The second staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment. The third staff continues the piano accompaniment with chords and single notes. The fourth staff continues the piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment.

CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

1<sup>er</sup> CHŒUR.

2<sup>d</sup> CHŒUR.

On voit par les deux exemples qui précèdent quel intérêt offre cette espèce de Contrepoint, combien les parties peuvent se mouvoir avec souplesse et indépendance, quel caractère il convient de lui donner, et l'effet puissant qui doit résulter à l'exécution d'une telle disposition vocale. — C'est l'art Choral dans toute sa splendeur.

On peut écrire à un plus grand nombre de parties — quelques maîtres l'ont fait — mais l'effet n'en est pas plus grand et on peut dire que c'est presque toujours au détriment de la pureté de l'écriture.

### EXERCICES.

S'exercer avec des Chants donnés d'abord, qui serviront de basse à chacun des deux chœurs, et ensuite sans Chant donné, c'est-à-dire en composant toutes les parties.

FIN DE LA 1<sup>re</sup> PARTIE.

## 2<sup>e</sup> PARTIE.

### IMITATIONS.

On appelle *Imitation* la reproduction à un intervalle quelconque, par une partie, d'une période, d'un fragment proposés par une autre partie.

La partie qui propose s'appelle *antécédent*; l'autre, *conséquent*.

Le *conséquent* ne répond pas toujours complètement à l'*antécédent* et peut devenir *antécédent* à son tour.

L'imitation est *régulière* quand les intervalles qui la composent sont *exactement* semblables à ceux de la partie qui a proposé, c'est-à-dire quand on répond par exemple à une 3<sup>e</sup> majeure par une 3<sup>e</sup> majeure, à une 2<sup>de</sup> mineure par une 2<sup>de</sup> mineure, ainsi de suite; elle est *irrégulière* quand cette condition n'existe pas et qu'on répond par exemple à une 2<sup>de</sup> mineure par une 2<sup>de</sup> majeure, etc...

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

- 1<sup>o</sup> L'imitation par mouvement semblable.
- 2<sup>o</sup> L'imitation par mouvement contraire.
- 3<sup>o</sup> L'imitation par mouvement rétrograde.
- 4<sup>o</sup> L'imitation par augmentation.
- 5<sup>o</sup> L'imitation par diminution.
- 6<sup>o</sup> L'imitation par contretemps.
- 7<sup>o</sup> L'imitation interrompue.
- 8<sup>o</sup> L'imitation périodique.
- 9<sup>o</sup> L'imitation canonique.

On en pourrait peut-être trouver d'autres; celles-là du moins sont les plus importantes et les plus usitées.

Le *style* employé est celui du *Contrepoint à deux Chœurs*.

1<sup>re</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT SEMBLABLE, A 2 PARTIES.

Cette imitation peut se faire à l'unisson, à tous les intervalles supérieurs et inférieurs, et à l'8<sup>ve</sup>.

## EXEMPLES.

## A L'UNISSON.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G, and a half note G. The second staff contains the same melodic line, demonstrating imitation at the unison.

A LA 2<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the same melodic line as the first example. The second staff contains the same melodic line, demonstrating imitation one octave higher.

A LA 2<sup>de</sup> INFÉRIEURE.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the same melodic line as the first example. The second staff contains the same melodic line, demonstrating imitation one octave lower.

A LA 3<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the same melodic line as the first example. The second staff contains the same melodic line, demonstrating imitation two octaves higher.

A LA 3<sup>de</sup> INFÉRIEURE.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the same melodic line as the first example. The second staff contains the same melodic line, demonstrating imitation two octaves lower.

A LA 4<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

Two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains the same melodic line as the first example. The second staff contains the same melodic line, demonstrating imitation three octaves higher.



A LA 4<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 4<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a dotted half note G4. Both hands end with a whole note G.

A LA 5<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 5<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G5, followed by quarter notes A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, and a dotted half note G6. The left hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. Both hands end with a whole note G.

A LA 5<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 5<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a dotted half note G4. Both hands end with a whole note G.

A LA 6<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 6<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G5, followed by quarter notes A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, and a dotted half note G6. The left hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. Both hands end with a whole note G.

A LA 6<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 6<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a dotted half note G4. Both hands end with a whole note G.

Musical notation for the exercise 'A LA 7<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G5, followed by quarter notes A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, and a dotted half note G6. The left hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. Both hands end with a whole note G.

A LA 7<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 7<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G5, followed by quarter notes A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, and a dotted half note G6. The left hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. Both hands end with a whole note G.

A LA 7<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

Musical notation for the exercise 'A LA 7<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.' It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a dotted half note G4. Both hands end with a whole note G.

A L'8<sup>ME</sup>

Musical notation for the exercise 'A L'8<sup>ME</sup>'. It consists of two staves in 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted half note G5. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a dotted half note G4. Both hands end with a whole note G.

## EXERCICES.

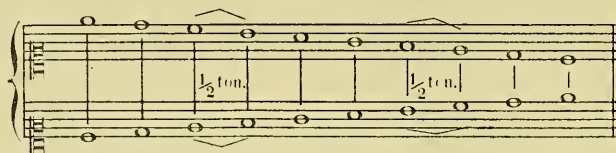
Faire une Imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur de la gamme, et une à l'8<sup>ve</sup>.  
Les exemples ci-dessus serviront de modèles.

2<sup>e</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, A 2 PARTIES.

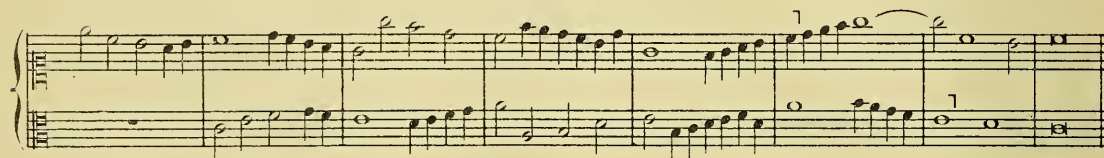
Cette imitation est *régulière* ou *irrégulière*, selon que le rapport des intervalles, comme il a été dit plus haut, est exactement semblable ou non.

Pour faciliter le travail de ces imitations, on établit des gammes en sens inverse qui sont un guide sûr et qui indiquent ce que doit être le *conséquent* par rapport à l'*antécédent*:

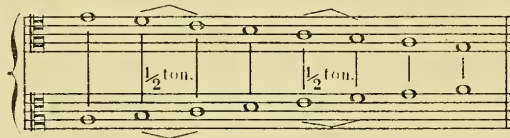
## GAMME POUR IMITATION RÉGULIÈRE, PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.



## EXEMPLE.



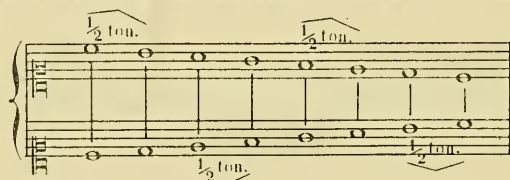
## AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, DANS LE MODE MINEUR.



## EXEMPLE.



## GAMME POUR IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, SERVANT AUX DEUX MODES.



## EXEMPLES.

## AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, SERVANT ÉGALEMENT AUX DEUX MODES.

## EXEMPLES.

## EXERCICES.

A partir d'ici jusqu'à la fin des imitations à deux parties, il suffira que l'élève fasse un exemple de chaque espèce, afin de savoir en quoi consiste ce travail, qui est plutôt un travail de patience et de combinaisons qu'un travail purement musical. Dans certaines compositions on peut pourtant trouver l'utilisation heureuse de ces ressources, si elles sont employées discrètement et mises au service de thèmes saillants et caractéristiques.

3<sup>e</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, A 2 PARTIES.

Tout ce qui précède s'applique à cette imitation, qui peut se faire, soit *mesure par mesure*, soit *période par période*. On imite la phrase ou le fragment de phrase en commençant par la dernière note et en rétrogradant jusqu'à la première par mouvement contraire. Les exemples suivants en feront comprendre clairement le mécanisme.

(1) Dans ces travaux d'imitations, on peut quelquefois faire dépasser aux voix, dans une limite modérée, leur tessiture ordinaire.

EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.

EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.

EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, PÉRIODE PAR PÉRIODE.

EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.

On remarquera que ce qui précède ne concerne que l'imitation par mouvement *contraire* rétrograde; celle par mouvement *semblable* rétrograde est moins difficile à traiter et peut se pratiquer avec tous les intervalles; nous en voyons ci-dessous un seul exemple, suffisant du reste pour en montrer la contexture à l'élève.

EXEMPLE D'UNE IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT SEMBLABLE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.

EXERCICES.

Faire, comme il vient d'être indiqué, un exemple de chaque espèce d'imitation par mouvement *contraire* rétrograde. Quant à celles par mouvement *semblable* rétrograde, l'élève peut également s'y exercer, bien que présentant une difficulté moindre.

4<sup>e</sup> IMITATION PAR AUGMENTATION.

Cette imitation se fait en augmentant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.

EXEMPLE.

## 5° IMITATION PAR DIMINUTION.

Cette imitation se fait en diminuant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.

## EXEMPLE.

## 6° IMITATION PAR CONTRETEMPS.

Cette imitation est celle où le conséquent répond aux valeurs accusant des temps forts ou des parties fortes de temps, par des valeurs accusant les temps faibles ou les parties faibles de temps, et réciproquement.

## EXEMPLE.

## 7° IMITATION INTERROMPUE.

Dans cette imitation, on interrompt toutes valeurs de l'antécédent par des silences de même durée.

## EXEMPLE.

## 8° \_IMITATION PÉRIODIQUE.

Cette imitation est celle dont il a déjà été question au début de la seconde partie, c'est-à-dire où le *cou-séquent* ne répond qu'à une partie de l'*antécédent*, et peut même devenir *antécédent* à son tour.

Voir l'exemple que j'ai donné plus haut, page 73, auquel on peut ajouter les deux exemples suivants de Cherubini :

## 9° \_IMITATION CANONIQUE.

L'imitation canonique n'est autre chose qu'une imitation se continuant *sans interruption* jusqu'à la *Coda*, et même se continuant à l'infini par une combinaison permettant de revenir toujours de la fin au commencement. On a appelé ces sortes d'imitations du nom général de : *Canons*.

L'imitation canonique est *finie*, lorsqu'elle se termine par une *Coda*; elle est *infinie* lorsqu'elle peut recommencer sans s'arrêter jamais. Les imitations à tous les intervalles, donnés comme exemples au commencement de cette seconde partie, sont en réalité des imitations canoniques *finies*. Il est inutile d'en redonner ici de nouveaux modèles. Il suffit de présenter une combinaison d'imitation canonique *infinie*.

## EXEMPLE D'IMITATION CANONIQUE INFINIE.

## EXERCICES.

Faire un exemple de chacune des imitations dont il vient d'être parlé: par *augmentation*, par *diminution*, par *contretemps*, *interrompue*, *périodique*, *canonique infinie*.

Si cela est nécessaire, l'élève pourra augmenter le nombre des exercices indiqués ici jusqu'à ce que sa main soit devenue souple et habile dans le maniement de ces diverses combinaisons.

(1) Il y a peut-être ici une petite négligence, qui peut du reste s'expliquer en supposant deux accords: celui de Fa et celui de Ré.

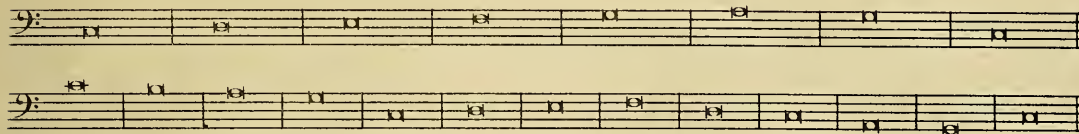
## Imitations à plus de deux parties.

Toutes les espèces d'imitations que nous venons d'étudier peuvent trouver leur emploi à un plus grand nombre de parties. La plupart, comme je l'ai observé déjà et comme on a pu le voir, ne présentent guère qu'un intérêt de combinaisons. L'élève peut et doit cependant s'y exercer (ce qui précède lui fournit les éléments de ce travail). Mais nous nous bornerons à traiter ici des imitations principales présentant un intérêt musical réel, c'est-à-dire :

- 1° A 3 parties, avec deux parties en imitation sur un Chant donné.
- 2° A 3 parties, avec imitation canonique dans les trois parties (c'est-à-dire sans Chant donné).
- 3° A 4 parties, avec deux parties en imitation sur un Chant donné et une partie ad libitum.
- 4° A 4 parties, avec trois parties en imitation sur un Chant donné.
- 5° A 4 parties, avec imitation canonique dans les quatre parties.
- 6° A 5, 6, 7 et 8 parties, avec et sans Chant donné et avec toutes les parties en imitation, ou en y mélangeant des parties ad libitum.

Comme curiosité, on pourra lire à la fin de ce chapitre un Contrepoint régulier en *imitation inverse contraire*, à huit parties et deux chœurs, extrait du *Traité de Cherubini*. On verra jusqu'où peut aller l'art de la combinaison, mais on verra aussi qu'une telle musique est plutôt faite pour les yeux que pour les oreilles.

Pour faire toutes les imitations *qui comportent un Chant donné*, je prends simplement deux thèmes d'*Azzopardi*, consacrés par l'usage, et très propres à ce genre de travail. L'élève s'en servira également pour les exercices qui lui seront indiqués. Voici ces deux thèmes :



### 1° - A 3 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

#### EXEMPLES.

##### A L'UNISSON.

(1) Il n'y a pas d'inconvénient à commencer ces imitations sur le premier temps; néanmoins, le début par un silence est presque toujours préférable. Nous le faisons ici pour donner à l'élève des exemples de tout ce qui est possible.

A LA 6<sup>te</sup> INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 6<sup>te</sup> INFÉRIEURE.' It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a melodic line in the upper staves with various ornaments and a bass line with sustained notes. A fermata is placed over a note in the second measure of the top staff.

A LA 7<sup>te</sup> INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7<sup>te</sup> INFÉRIEURE.' It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a melodic line in the upper staves with various ornaments and a bass line with sustained notes. A fermata is placed over a note in the second measure of the top staff.

A LA 7<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.' It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a melodic line in the upper staves with various ornaments and a bass line with sustained notes. A fermata is placed over a note in the second measure of the top staff.

Musical score for 'A LA 8<sup>te</sup> INFÉRIEURE.' It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a melodic line in the upper staves with various ornaments and a bass line with sustained notes. A fermata is placed over a note in the second measure of the top staff, and a circled cross symbol (⊕) is placed above the first measure.

Dans l'exemple précédent, au signe  $\oplus$ , on voit l'imitation interrompue pendant toute une mesure; *cette manière de procéder est excellente*. On peut également, comme on l'a remarqué à deux parties, intervertir le rôle de chaque partie en faisant du *conséquent l'antécédent*, et vice versa. Ces observations sont applicables à toutes les imitations qui vont suivre; je ne les renouvellerai donc pas.

## EXERCICES.

Faire une imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur, et une à l'8<sup>te</sup>, en se servant, comme nous l'avons fait dans les quatre exemples précédents, des deux Chants d'*Azzopardi*.

(1) Voici un exemple où, pour prolonger l'imitation le plus loin possible, la répétition de la note qui forme retard est d'un excellent effet, et parfaitement permise.



## 29 - A 3 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 3 PARTIES.

## EXEMPLES.

First example of a 3-part setting with imitative canon. The score is in 3/4 time and features three staves (Soprano, Alto, Bass). The music begins with a melodic phrase in the Soprano part, which is then imitated by the Alto and Bass parts in a staggered fashion, creating a canon effect. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Second example of a 3-part setting with imitative canon. The score is in 3/4 time and features three staves (Soprano, Alto, Bass). The music begins with a melodic phrase in the Soprano part, which is then imitated by the Alto and Bass parts in a staggered fashion, creating a canon effect. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

## 30 - A 4 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION ET UNE AD LIBITUM SUR UN CHANT DONNÉ.

## EXEMPLES.

A LA 2<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

First example of a 4-part setting. The score is in 3/4 time and features four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The top two staves (Soprano and Alto) contain imitative canon. The bottom two staves (Tenor and Bass) contain a part labeled "partie ad libitum." The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

A LA 3<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

Second example of a 4-part setting. The score is in 3/4 time and features four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The top two staves (Soprano and Alto) contain imitative canon. The bottom two staves (Tenor and Bass) contain a part labeled "(1) partie ad libitum." The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

(1) Quand on peut, comme nous le faisons ici, donner à la partie ad libitum, un certain intérêt imitatif, même fragmentaire, l'ensemble ne peut qu'y gagner en un <sup>de</sup> et en style.

## 4° - A 4 PARTIES, DONT TROIS EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

## EXEMPLES.

## 5° - A 4 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 4 PARTIES.

## EXEMPLES.

A musical score for 5, 6, 7, and 8 parts. The score is written on four staves. The top two staves are for voices (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano (Right and Left Hand). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several instances of imitation and a mix of parts with and without a given melody.

6° - A 5, 6, 7 ET 8 PARTIES, soit avec toutes les parties en imitations, soit en y mélangeant des parties ad libitum, avec ou sans Chant donné. Je n'en donnerai pas d'exemples, l'élève arrivé à ce point de ses études, devant être en état de les chercher et de les trouver lui-même.

### EXERCICES.

L'élève s'exercera sur les cinq espèces précédentes; il devra faire plusieurs exemples de chacune d'elles jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu familier et facile.

#### EXEMPLE DE CHERUBINI

montrant un morceau régulier à 8 parties et 2 chœurs,  
composé en imitation inverse contraire.

A musical score for Cherubini's exercise, showing a theme and its inverse contrary response for two choirs. The score is written on four staves. The top two staves are for the 1st Choir (Soprano and Alto), and the bottom two are for the 2nd Choir (Soprano and Alto). The music features a theme and its inverse contrary response, with complex rhythmic patterns and rests.

THÈME.

1<sup>er</sup> CHŒUR.

Réponse inverse contraire.

2<sup>d</sup> CHŒUR.

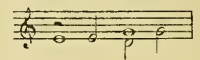
The first system of musical notation consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (Alto) has a treble clef and contains a line of whole notes. The third staff (Tenor) has a bass clef and contains a line of whole notes, with a circled '(1)' above the first measure. The bottom staff (Bass) has a bass clef and contains a line of whole notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff (Soprano) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (Alto) continues with whole notes. The third staff (Tenor) continues with whole notes. The bottom staff (Bass) continues with whole notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff (Soprano) continues the melodic line. The second staff (Alto) continues with whole notes. The third staff (Tenor) continues with whole notes. The bottom staff (Bass) continues with whole notes.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff (Soprano) continues the melodic line. The second staff (Alto) continues with whole notes. The third staff (Tenor) continues with whole notes. The bottom staff (Bass) continues with whole notes.

(1) L'auteur a laissé ici une petite négligence de réalisation (deux 8<sup>ves</sup>) qu'il est du reste facile de corriger en modifiant l'Alto et le Ténor comme il suit:



First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests.

Third system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values and melodic lines. The first system shows a vocal line (top staff) and three instrumental parts. The second system continues the piece. The third system includes two 'CODA' markings above the staves, indicating the end of sections.

#### REMARQUE SUR L'EMPLOI DU GENRE CHROMATIQUE.

On remarquera pour la première fois dans ce morceau l'emploi du genre chromatique, dont on fera un usage assez fréquent dans la Fugue, et dont il sera parlé en temps opportun. L'élève peut s'exercer à la composition d'un Contrepoint de cette espèce, en se servant des gammes par mouvement contraire ayant la correspondance exacte des demi-tons. (Voir celles qui ont servi précédemment pour les Imitations par mouvement contraire.)

FIN DE LA 2<sup>e</sup> PARTIE.

# 3<sup>e</sup> PARTIE

## CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE.

La caractéristique de ces Contrepoints est *la possibilité de renverser les parties* qui les composent, de manière que chacune d'elles puisse devenir à son tour, et sans inconvénient pour la correction de l'harmonie, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> partie selon le nombre employé. (En ce qui concerne certaines espèces de Contrepoint *triple et quadruple*, la rigueur de ce principe n'est pas absolue; il en sera parlé en temps opportun).

Les différentes espèces de ces Contrepoints se décomposent ainsi qu'il suit:

1 <sup>re</sup> Contrepoint double à l'8 <sup>ve</sup>	7 <sup>me</sup> Contrepoint double à la 14 <sup>ve</sup>
2 <sup>o</sup> - id. à la 9 <sup>ve</sup>	8 <sup>o</sup> - id. à la 15 <sup>ve</sup>
3 <sup>o</sup> - id. à la 10 <sup>ve</sup>	9 <sup>o</sup> Contrepoint triple et quadruple à l'8 <sup>ve</sup>
4 <sup>o</sup> - id. à la 11 <sup>ve</sup>	10 <sup>o</sup> - id. à la 10 <sup>ve</sup>
5 <sup>o</sup> - id. à la 12 <sup>ve</sup>	11 <sup>o</sup> - id. à la 12 <sup>ve</sup>
6 <sup>o</sup> - id. à la 13 <sup>ve</sup>	

Des règles spéciales seront données pour chaque espèce, mais il convient de présenter les observations générales suivantes:

Les différentes parties d'un Contrepoint *double, triple ou quadruple*, doivent, autant par les valeurs des notes que par le contour mélodique, se distinguer le plus possible les unes des autres, de manière que, à l'audition, l'oreille les perçoive et les reconnaisse facilement.

Le style est celui du *Contrepoint fleuri*; comme dans ce dernier Contrepoint, les parties doivent *entrer successivement*.

Les croisements ne doivent être pratiqués qu'avec une grande sobriété et non sans raison, parce qu'ils ne produisent au renversement aucun changement, soit dans les intervalles, soit dans la disposition respective des parties.

Dans les Contrepoints autres que ceux à l'8<sup>ve</sup>, il est quelquefois nécessaire d'altérer les intervalles en les renversant.

Dans certaines espèces de ces Contrepoints, non les meilleures, on ne peut éviter l'usage des dissonances au temps faible.

Le mouvement diatonique, exclusivement adopté jusqu'ici, devra toujours, *et de beaucoup*, être préféré pour les études qui vont suivre; il donne de la gravité et de la noblesse au style. Cependant, on pourra se servir, *avec réserve*, du mouvement chromatique, dont on fera bientôt un usage assez fréquent dans la Fugue. C'est un acheminement.

Lorsqu'on usera du genre chromatique, ou lorsqu'il y aura retard, la 5<sup>ve</sup> diminuée et son renversement la 4<sup>ve</sup> augmentée pourront être employés sans préparation, par degrés conjoints, et présentés comme il suit:

RENVERSEMENT.

Des rangs de chiffres seront établis pour chaque espèce, afin que l'élève se rende compte immédiatement des intervalles qui seront obtenus par le renversement, et puisse ainsi éviter facilement les incorrections.

Un assez grand nombre de ces Contrepoints donne des résultats *peu satisfaisants pour l'oreille*; il est souvent préférable de les éviter; ceux à l'8<sup>ve</sup>, à la 10<sup>ve</sup> et à la 12<sup>ve</sup>, sont les seuls vraiment bons et presque exclusivement usités.

Je montrerai cependant les autres avec la manière de les pratiquer, l'élève ne devant rien ignorer de ce qui constitue la technique de son art.

On pourrait faire les exercices de ces Contrepoints sur des Chants imposés, en rondes ou autres valeurs, mais il me paraît préférable que l'élève *compose lui-même le thème sur lequel il établira ensuite le Contrepoint*. Je ne donnerai donc pas de Chants donnés spéciaux.

Certains auteurs indiquent des combinaisons qui ne sont que des transpositions de notes et non des renversements. Nous n'attacherons pas d'importance à ces combinaisons, qui n'offrent aucun intérêt réel.

# CONTREPOINT DOUBLE.

## Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint se compose de deux parties ne devant jamais être éloignées l'une de l'autre de plus d'une 8<sup>ve</sup>.  
L'une des deux parties est le thème sur lequel on sous lequel se construit le Contrepoint.

La partie supérieure doit pouvoir devenir partie inférieure et vice versa: c'est là ce qui constitue le Contrepoint double, dont l'essence même est le renversement des parties.

2<sup>o</sup>—Pour savoir de quelle manière on peut employer les différents intervalles, nous plaçons deux rangs de chiffres, de 1 à 8, qui montrent ce qu'ils deviennent au renversement:

- 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.  
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—L'8<sup>ve</sup> et l'unisson doivent être employés avec modération, pour éviter la pauvreté, mais leur usage est bon au début et à la terminaison, ou encore sous forme syncope:

Ces deux derniers exemples montrent en outre l'emploi de la 2<sup>de</sup> et de la 7<sup>e</sup> préparées et résolues.

4<sup>o</sup>—La 5<sup>ve</sup> devenant 4<sup>ve</sup> au renversement, ne peut être employée, sinon comme dissonance préparée et résolue, ou comme note de passage ou broderie.




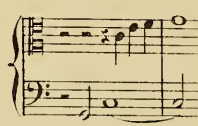
La même remarque concerne la 4<sup>ve</sup>:

5<sup>o</sup>—Si l'on dépassait l'8<sup>ve</sup> ou si l'on faisait des croisements (voir ce que je dis plus haut au sujet des croisements), les intervalles ne changeraient pas au renversement; or le but poursuivi étant précisément l'aspect nouveau que donne le renversement, on doit éviter ces dispositions:

### EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8<sup>ve</sup>.



On peut mettre les parties à un diapason différent sans que pour cela la nouvelle disposition qui en résulte puisse être qualifiée de *renversement* (Voir la remarque faite précédemment à la fin des observations générales):

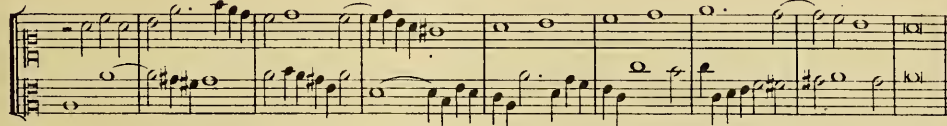
En effet, qu'on dispose ce Contrepoint ainsi:  ou ainsi:  ou encore:  

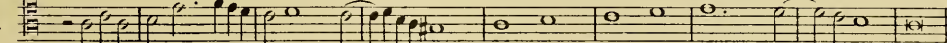
ou même qu'on le transpose dans un autre ton.  l'aspect ne subit aucune modification réelle.

Je ne présenterai donc à l'avenir que les véritables renversements et je ne renouvellerai pas ces observations.

Dans l'exemple qui précède, on voit à la 4<sup>e</sup> mesure, le Contrepoint dépasser les bornes de l'8<sup>ve</sup>, mais pour une durée très courte; dans ces conditions, cela n'a aucun inconvénient.

#### AUTRE EXEMPLE.



RENVERSEMENT. 

Il y a à la 7<sup>e</sup> mesure un passage chromatique parfaitement bon, et que l'élève pourra imiter, *avec discrétion*, dans les exercices qui suivront.

Il est bon de faire remarquer dès à présent que c'est spécialement avec cette espèce de Contrepoint double que sont faits les *Contre-sujets de Fugue*, c'est-à-dire les parties accompagnant harmoniquement le sujet, et devant se prêter aux renversements. On comprendra dès lors l'importance du Contrepoint double à l'octave et l'utilité pour l'élève de s'y exercer longuement.

#### DEUX AUTRES EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A L'8<sup>VE</sup>.



RENVERSEMENT. 



RENVERSEMENT. 

#### EXERCICES.

Faire douze Contrepoints doubles à l'8<sup>ve</sup> et les présenter, comme dans les exemples, sur trois lignes, avec le renversement.

## Contrepoint double à la 9<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Le Contrepoint double à la 9<sup>e</sup> est un des plus ingrats; il offre peu de ressources et est très peu usité. Il se différencie du précédent en ce que les deux parties qui le composent sont bornées par la 9<sup>e</sup> au lieu de l'être par l'8<sup>ve</sup>.

Pour le reste, ce qui a été dit aux observations générales et à propos du Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup> est applicable ici, dans la mesure qui peut concerner cette espèce.

2<sup>o</sup>—Voici les séries de chiffres qui doivent servir pour le Contrepoint double à la 9<sup>e</sup>:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.  
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—On voit que la 5<sup>te</sup> est l'intervalle *principal* et que, seule, elle peut être employée sans préparation, puisque l'unisson donne au renversement la 9<sup>e</sup>; la 3<sup>re</sup> donne la 7<sup>e</sup>; la 6<sup>te</sup> donne la 4<sup>e</sup>; l'8<sup>ve</sup> donne la 2<sup>de</sup>.

Je vais montrer la manière de préparer et de résoudre tous les autres intervalles.

unisson.                      seconde.                      tierce.                      quarte.

REVERSEMENT.                      neuvième.                      octave.                      septième.                      sixte.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 9<sup>e</sup>

(2)

(1)

REVERSEMENT.

On voit à la 2<sup>e</sup> mesure que la 5<sup>te</sup> diminuée peut s'employer dans cette espèce.

REVERSEMENT.

### EXERCICES.

Faire quatre Contrepoints doubles à la 9<sup>e</sup> et les présenter comme on l'a fait précédemment.

(1) Deux quintes entre temps forts ou faibles, séparées par une ou plusieurs notes, sont permises.

(2) Etant donnée la difficulté exceptionnelle de ce Contrepoint, les dissonances ne sont plus tenues d'y occuper un temps entier comme dans le Contrepoint fleur; elles peuvent être placées sur le temps faible et n'occuper qu'un quart de mesure.

## Contrepoint double à la 10<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint est un des plus usités. La distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 10<sup>e</sup>.

2<sup>o</sup>—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 10<sup>e</sup> :  
 { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.  
 { 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—Ces chiffres montrent qu'il ne faut faire ni deux tierces, ni deux sixtes, ni deux dixièmes de suite, parce que le renversement donnerait deux 8<sup>ves</sup>, deux 5<sup>ves</sup>, ou deux unissons.

Voici comme on doit préparer et résoudre la 2<sup>de</sup>, la 4<sup>te</sup>, la 7<sup>e</sup> et la 9<sup>e</sup>.

REVERSEMENT.

Le dernier exemple montre la nécessité, dont il a été parlé dans les observations générales, d'altérer quelquefois les intervalles au renversement. Ici, l'altération a pour but d'éviter le saut de 4<sup>te</sup> augmentée.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 10<sup>e</sup>.

REVERSEMENT.

REVERSEMENT.

### EXERCICES.

Faire 8 Contrepoints doubles à la 10<sup>e</sup>.

## Contrepoint double à la 11<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Dans ce Contrepoint, d'ailleurs peu usité, la distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 11<sup>e</sup>.

2<sup>o</sup>—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 11<sup>e</sup> :  
 { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.  
 { 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—L'intervalle *principal* de ce Contrepoint est la 6<sup>te</sup> qui, seule, peut être employée sans préparation. C'est par conséquent de cet intervalle qu'il faudra user dans la 4<sup>me</sup> et la dernière mesure.

Voici la manière de préparer et de résoudre les autres intervalles :

REVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 11<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

**EXERCICES.**

Faire 4 Contrepoints doubles à la 11<sup>e</sup>.

Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup> \_La distance qui sépare les deux parties de ce Contrepoint ne doit pas dépasser la 12<sup>e</sup>.

2<sup>o</sup> \_Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 12<sup>e</sup> :  
 { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.  
 } 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

On doit préparer et résoudre la 2<sup>de</sup>, la 4<sup>de</sup>, la 6<sup>de</sup>, la 7<sup>e</sup>, la 9<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup>. Ex :

RENVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 12<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

**EXERCICES.**

Faire 8 Contrepoints doubles à la 12<sup>e</sup>.

## Contrepoint double à la 13<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint, beaucoup moins usité que celui à l'8<sup>ve</sup>, à la 10<sup>ve</sup> ou à la 12<sup>ve</sup>, offre cependant quelques ressources.

2<sup>o</sup>—Voici les séries de chiffres } 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.  
dout on se sert pour l'établir: { 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—On voit que deux sixtes de suite donnent deux 8<sup>ves</sup> au renversement; on ne peut donc les employer.

La 7<sup>e</sup> ne pouvant être résolue, ne doit être employée que comme note de passage ou broderie.

Voici comment on peut pratiquer les autres intervalles, dont la résolution aura lieu nécessairement sur la 6<sup>e</sup>, l'8<sup>ve</sup> ou l'unisson.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 13<sup>e</sup>.

### EXERCICES.

Faire 4 Contrepoints  
de cette espèce.

## Contrepoint double à la 14<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint, très ingrat, est fort peu usité.

2<sup>o</sup>—Voici les séries de chiffres } 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.  
qui le concernent: { 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3<sup>o</sup>—La 3<sup>e</sup> et la 5<sup>ve</sup>, ainsi qu'on le voit, sont les deux intervalles *principaux* sur lesquels les autres, préparés, doivent se résoudre:

Deux tierces de suite, devenant au renversement des 5<sup>ves</sup>, doivent être évitées.

Voici comment les autres intervalles peuvent être présentés, avec leur préparation et leur résolution:

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 14<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

## EXERCICES.

Faire 2 Contrepoints de cette espèce.

Contrepoint double à la 15<sup>e</sup>.

Ce Contrepoint n'est autre que le Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup>; les règles sont les mêmes; le seul point qui les différencie consiste en ce que celui-ci peut dépasser les bornes de l'8<sup>ve</sup> et s'étendre jusqu'à la 15<sup>e</sup>.

## EXEMPLE.

RENVERSEMENT A L'AIGU.

THÈME

CONTREPOINT.

## EXERCICES.

Faire quelques Contrepoints de cette espèce, c'est-à-dire dépassant l'8<sup>ve</sup>.

## CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE.

Ce Contrepoint est à trois et quatre parties; le plus usité est celui à l'8<sup>e</sup>, ceux à la 10<sup>e</sup> et à la 12<sup>e</sup> n'offrent guère, comme on le verra, que des combinaisons factices, résultat de l'adjonction de 3<sup>es</sup> à des Contrepoints doubles.

### Contrepoint triple et quadruple à l'Octave.

Les règles établies pour le Contrepoint double à l'8<sup>e</sup> servent pour celui-ci; toutes les parties doivent pouvoir se renverser sans que l'harmonie cesse jamais d'être absolument correcte.

Il sera bon de s'y exercer avec et sans Chant donné.

Voici des exemples des deux manières.

#### A TROIS PARTIES AVEC UN CHANT DONNÉ.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

Musical score for C. D. featuring three staves labeled A, B, and C. Staff A is the uppermost staff, B is the middle, and C is the lowermost. The music consists of a series of notes and rests across several measures.

A TROIS PARTIES, SANS CHANT DONNÉ

First system of the three-part setting. Staff A (top) has a rest followed by a melodic line. Staff B (middle) has a rhythmic accompaniment. Staff C (bottom) has a bass line.

Second system of the three-part setting. Staff A (top) continues the melodic line. Staff B (middle) continues the rhythmic accompaniment. Staff C (bottom) continues the bass line.

Third system of the three-part setting. The staves are labeled B (top), A (middle), and C (bottom). Staff B continues the melodic line. Staff A continues the rhythmic accompaniment. Staff C continues the bass line.

Fourth system of the three-part setting. The staves are labeled C (top), A (middle), and B (bottom). Staff C continues the melodic line. Staff A continues the rhythmic accompaniment. Staff B continues the bass line.

Fifth system of the three-part setting. The staves are labeled B (top), C (middle), and A (bottom). Staff B continues the melodic line. Staff C continues the rhythmic accompaniment. Staff A continues the bass line.



C  
B  
A

## A QUATRE PARTIES AVEC CHANT DONNÉ.

A  
B  
C  
A

C. D.

B  
C  
A

C. D.

C  
A  
B

C. D.

A  
B  
C

C. D.

## A QUATRE PARTIES SANS-CHANT DONNÉ.

On pourrait obtenir encore d'autres renversements partiels, les Parties A, B, C, D restant en place à tour de rôle, et les trois autres alternant entre elles.

Cependant, on ne doit employer que les combinaisons de nature à ne pas faire outrepasser les limites des différentes voix.

**EXERCICES.**

Faire des Contrepoints triples et quadruples à l'8<sup>ve</sup>, avec et sans Chant donné, jusqu'à ce qu'on les fasse avec facilité.

AUTRE MANIÈRE DE PRATIQUER LE CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE A L'8<sup>ve</sup>

Il suffit de construire un Contrepoint double, ne renfermant ni deux 3<sup>es</sup> ni deux 6<sup>es</sup> de suite, procédant toujours par mouvement contraire ou oblique, et ne contenant aucune dissonance, sinon les passagères. En ajoutant à un Contrepoint ainsi établi une 3<sup>es</sup> au dessus de la partie supérieure, ou au dessus de la partie inférieure, on obtient un Contrepoint triple; et en ajoutant une 3<sup>es</sup> au dessus de chacune des deux parties, on obtient un Contrepoint quadruple.

Ces Contrepoints peuvent se renverser de plusieurs manières, mais offrent peu d'intérêt musical, à cause des suites continues de 3<sup>es</sup> qui en résultent.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8<sup>ve</sup>,  
TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET QUADRUPLE PAR L'ADJONCTION DE 3<sup>es</sup>

## TRANSFORMATION EN CONTREPOINT TRIPLE.

## TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.

On ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

## EXERCICES.

Faire deux contrepoints doubles à l'8<sup>ve</sup> susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements.

## Contrepoint triple et quadruple à la dixième.

On doit observer les règles du Contrepoint double à la dixième et employer le mouvement contraire et oblique; avec un Contrepoint double obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en renversant la partie supérieure d'une 10<sup>e</sup> au grave, ou la partie inférieure d'une 10<sup>e</sup> à l'aigu, et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 10<sup>e</sup> QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

Partie supérieure  
renversée d'une 10<sup>e</sup>  
au grave.

Partie inférieure  
renversée d'une 10<sup>e</sup>  
ou 3<sup>e</sup> à l'aigu.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE  
ET EN QUADRUPLE PAR LES OPÉRATIONS CI-DESSUS INDIQUÉES.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.

Comme on le voit, c'est l'adjonction de la tierce qui justifie la dénomination de Contrepoint à la 4<sup>o</sup>; car les renversements ne peuvent se faire qu'à l'8<sup>o</sup>; encore faut-il choisir ceux qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 4<sup>o</sup> susceptibles d'être transformés en triples et en quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements à l'8<sup>o</sup> (la 1<sup>re</sup> mesure suffit comme indication.)

## Contrepoint triple et quadruple à la 12<sup>e</sup>

On doit appliquer les règles du Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>, et employer le mouvement contraire et oblique. Avec un Contrepoint obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en ajoutant une tierce soit au dessous de la partie supérieure, soit au dessus de la partie inférieure et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

### EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 12<sup>e</sup> TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET EN QUADRUPLE.

#### TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

#### TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.

Comme précédemment on ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

### EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 12<sup>e</sup> susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements (la 1<sup>re</sup> mesure suffit comme indication).

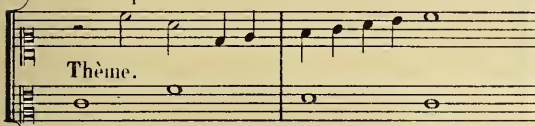
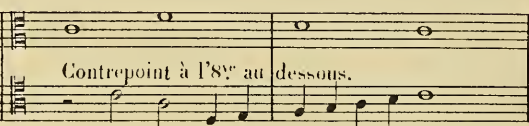
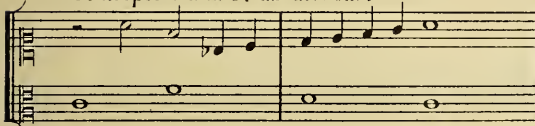
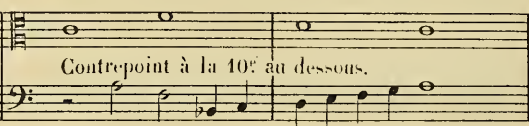
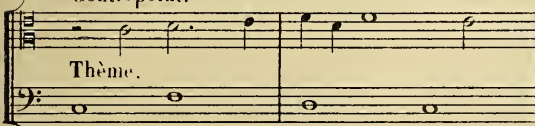
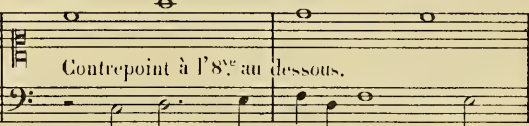
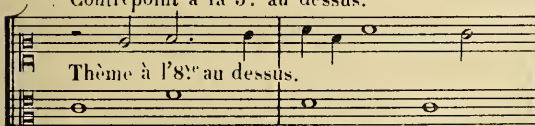
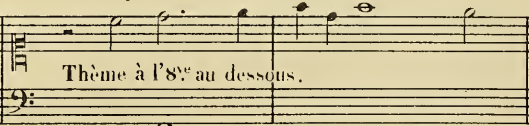
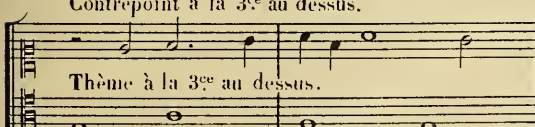
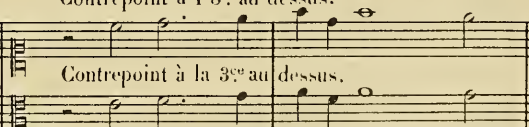
J'appelle de nouveau l'attention sur le peu d'intérêt réel que présentent les derniers Contrepoints dont nous venons de nous occuper, qui ne sont composés que de Contrepoints doubles, auxquels on ajoute des 3<sup>es</sup> supérieures ou inférieures, et qui n'offrent, ainsi qu'il a été dit plus haut, que des combinaisons factices, puisqu'elles ne sont pas toutes susceptibles de véritables renversements. Ces successions ininterrompues de 3<sup>es</sup> ne pourraient du reste se supporter longtemps sans amener, avec leur fadeur naturelle, une extrême fatigue et un grand ennui.

Donc, les bons Contrepoints triples et quadruples sont véritablement, et seulement, ceux à l'8<sup>ve</sup> dont toutes les parties sont renversables. C'est avec ceux-là qu'on fait les Contre-Sujets de la Fugue, qui va faire l'objet de la 4<sup>e</sup> partie de cet ouvrage.

Après en avoir étudié et médité consciencieusement les trois premières parties; après en avoir fait tous les exercices indiqués, l'élève doit être armé pour l'étude si intéressante de la Fugue, par laquelle nous allons continuer et terminer.

Avant d'aborder cet important sujet, je veux montrer, à titre de curiosité, une série d'exemples du Père Martini, qui feront voir l'usage qu'on peut faire en certains cas des différents Contrepoints que nous venons d'étudier dans cette 3<sup>e</sup> partie.

### EXEMPLES.

<p>Contrepoint.</p>  <p>Thème.</p>	<p>Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p> 
<p>Contrepoint à la 3<sup>es</sup> au dessous.</p> 	<p>Contrepoint à la 10<sup>ve</sup> au dessous.</p> 
<p>Contrepoint.</p>  <p>Thème.</p>	<p>Thème à la 15<sup>ve</sup> au dessus.</p>  <p>Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p>
<p>Contrepoint à la 3<sup>es</sup> au dessus.</p>  <p>Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessus.</p>	<p>Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessus.</p>  <p>Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p>
<p>Contrepoint à la 3<sup>es</sup> au dessus.</p>  <p>Thème à la 3<sup>es</sup> au dessus.</p>	<p>Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessus.</p>  <p>Contrepoint à la 3<sup>es</sup> au dessous.</p>

Contrepoint. Contrepoint à la 3<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Thème. Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous. Contrepoint à la 3<sup>e</sup> au dessous par mouvt contraire.

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire. Thème à la 10<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

(1)

Contrepoint. Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire. Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessous. Thème à la 12<sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

Contrepoint. Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus. Thème à la 4<sup>e</sup> au dessus.

Thème. Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous. Contrepoint à la 5<sup>e</sup> au dessous.

Partie libre. Partie libre. Partie libre.

(1) Ces Contrepoints renferment quelques incorrections qu'on reconnaitra facilement. — Je ne signale entre autres que cette arrivée sur Purésson par mouvement direct.



Thème à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Thème à la 4<sup>te</sup> au dessus.

Contrepoint à la 12<sup>te</sup> au dessous.

Partie libre.

Thème à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Contrepoint à la 3<sup>te</sup> au dessous.

Partie libre.

Contrepoint à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessous.

Partie libre.

Contrepoint.

Thème.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessus, retardé.

Contrepoint à la 6<sup>te</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Contrepoint à la 3<sup>te</sup> au dessus, anticipé et modifié.

Thème à la 5<sup>te</sup> au dessus, anticipé et modifié.

Thème.

Contrepoint à la 10<sup>te</sup> au dessous, modifié.

Thème à la 3<sup>e</sup> au dessus, modifié.

Thème retardé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus par mouv! contraire.

Contrepoint à la 10<sup>e</sup> au dessous, par mouv! contraire et modifié.

Contrepoint à la 17<sup>e</sup> au dessous, par mouv! contraire, retardé et modifié.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mouv! contraire, retardé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

FIN DE LA 3<sup>e</sup> PARTIE.

# QUATRIÈME PARTIE

---

## FUGUE

---

### APERÇU GÉNÉRAL

La *Fugue* est une composition où tous les éléments et les artifices du Contrepoint peuvent et doivent trouver leur place, en même temps que d'autres artifices qui lui sont particuliers et qui sont souvent d'une allure plus libre et plus moderne.

La Fugue n'est point une œuvre d'inspiration, bien que l'imagination et l'invention y puissent jouer un grand rôle; c'est surtout une œuvre où l'art de la facture et du développement logique est poussé à son extrême limite.

Les thèmes d'une Fugue doivent être *présentés, combinés de toutes les manières possibles* et on doit pouvoir en extraire tout ce qu'ils sont susceptibles de fournir.

Les plus beaux modèles de ce genre de composition nous ont été légués par *J.-S. Bach*. Il y a mis à la fois une ordonnance, une force, un respect de la tonalité et une fantaisie admirables, que personne n'a égalés depuis.

On ne peut pas dire qu'une symphonie, une sonate, un trio, un quatuor, etc., soient de la Fugue, mais on peut affirmer que ces œuvres en sont les transformations modernes et qu'il y a entre les développements d'une Symphonie et ceux d'une Fugue, beaucoup de parenté dans le fond, sinon dans la forme.

*Cherubini* a dit que tout morceau de musique bien fait devait avoir « sinon le caractère et les formes, du moins l'esprit d'une Fugue ». Cela est vrai. Il ne peut donc y avoir de meilleure étude pour un jeune compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du Contrepoint et de la Fugue?

Le style sévère de la Fugue ne peut faire tort à son imagination. S'il sait se mouvoir avec facilité dans un cercle restreint, que sera-ce lorsqu'il aura le champ libre et que toutes les audaces lui seront permises?

Ai-je besoin de donner des exemples et de dire que *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, C. Franck, Brahms*, pour ne citer que des morts, ont été fortement nourris de ces grandes et solides études? Ai-je besoin de dire qu'on le sent dans leurs œuvres? Ai-je besoin encore d'ajouter qu'aucun compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du Contrepoint et de la Fugue?

Ceci dit, je vais tâcher de montrer de quels éléments se composent les différentes parties d'une Fugue, de les analyser et de dire ce qu'ils doivent être relativement les uns aux autres.

Voici d'abord leur énumération, avec explication sommaire :

1° Le *Sujet*; 2° La *Réponse*; 3° Le ou les *Contre-Sujets*; 4° La *Coda*; 5° Le *Divertissement* ou *Épisode*; 6° Le *Stretto*; 7° La *Pédale*; 8° Le *Nouveau Sujet*; 9° Les *Parties libres*.

---

### 1° LE SUJET

Le *Sujet* est le thème que choisit le compositeur, avec lequel et autour duquel viendront se combiner tous les autres éléments de la Fugue. Le *Sujet* doit être *court, caractéristique*, ne pas moduler hors des tons voisins et se terminer dans le ton de la tonique ou de la dominante.

## 2° LA RÉPONSE

La *Réponse* n'est autre chose que le Sujet établi, suivant certaines règles, dans le ton de la dominante.

La fixation de la Réponse donne souvent lieu à des hésitations, à des erreurs même. Plusieurs versions ou interprétations différentes sont quelquefois admissibles. J'essaierai de guider sûrement l'élève sur ce point délicat.

## 3° LE CONTRE-SUJET

Le *Contre-Sujet* est un *second thème* qui accompagne le Sujet toutes les fois que celui-ci se fait entendre.

Il doit être en *Contrepoint double* afin de pouvoir se renverser et se placer à quelque partie que ce soit. Il peut subir parfois de légères modifications dans l'intérêt de la disposition et de la pureté de l'harmonie.

Il est nécessaire, pour obtenir de la variété dans les rythmes, dans les valeurs et dans les contours que le *Contre-Sujet* ait une *physionomie toute différente de celle du Sujet*, sans que pour cela il y ait divergence dans le style.

Il peut y avoir plusieurs *Contre-Sujets*; dans ce cas, chacun d'eux doit être, *vis-à-vis des autres*, et aussi *vis-à-vis du Sujet*, en *Contrepoint double*, afin que tous les renversements soient praticables.

## 4° LA CODA

La *Coda* se compose de quelques notes qui sont parfois nécessaires pour combler le vide qui existerait entre la dernière note du Sujet et l'entrée de la Réponse.

Le compositeur se sert souvent du dessin formé par ces notes comme élément de développement.

## 5° LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* est à proprement parler la partie libre de la Fugue. Il sert à en relier les diverses autres parties. Le compositeur choisit à son gré tel élément, tel fragment, tiré soit du Sujet, soit du ou des *Contre-Sujets*, soit de la *Coda*, etc. et le combine avec lui-même, ou avec d'autres fragments, en forme d'*imitations*, de *marches* (1), de *canons* à deux ou plusieurs parties, à des intervalles quelconques, de *Contrepoints doubles, triples* ou *quadruples*.

Le fragment choisi peut être employé avec ses valeurs ordinaires, ou bien ces valeurs peuvent être traitées en augmentation, en diminution, ou encore par mouvement contraire, etc.

C'est dans les divertissements que la science, l'ingéniosité, la fantaisie peuvent se montrer avec toutes leurs ressources.

## 6° LE STRETTO

Le *Stretto* est la partie de la Fugue où les artifices les plus intéressants viennent peu à peu s'accumuler et se serrer, ainsi que l'indique le mot *stretto*.

On fait entrer d'abord, si on le peut, la Réponse à un point quelconque du Sujet (pas trop éloigné cependant), et on rapproche toujours cette combinaison jusqu'à ce que la Réponse devienne le *canon naturel du Sujet*.

On peut faire aussi le *Stretto* de la Réponse, ainsi que celui des *Contre-Sujets*.

Il faut faire remarquer que beaucoup de Sujets ne comportent pas de *Stretto* véritable (le canon du Sujet et de la Réponse); dans ce cas, on se contente de faire des entrées et de les serrer le plus habilement possible.

## 7° LA PÉDALE

La *Pédale*, généralement placée à la partie grave, est une note tenue (dominante ou tonique) sur laquelle se déroulent diverses combinaisons : *sujet et réponse en stretto, marches harmoniques, imitations, canons*, etc.

Quelquefois une *Pédale courte* précède le *Stretto*, mais la *vraie place de la Pédale grave de dominante est dans le courant du Stretto*, vers la fin de la Fugue.

La *Pédale de tonique* se place généralement *tout à la fin*; elle est comme le couronnement de l'édifice, mais elle n'est point obligatoire.

Aucune *Pédale*, du reste, n'est obligatoire dans une fugue; cela dépend de la contexture, de l'étendue, de l'allure générale de la composition.

Je ne parle pas des *Pédales supérieures* ou *intérieures* qui n'ont pas le caractère de celles dont il est question ici et qui n'ont toujours qu'une durée fort restreinte.

Sur la *Pédale*, on est quelque peu affranchi de la rigueur des règles; nous dirons plus tard dans quelle mesure.

(1) Les marches symétriques devront être employées avec une grande réserve et ne pas se prolonger, de manière que la Fugue ait une allure toute différente de la leçon d'harmonie.

## 8° LE NOUVEAU SUJET

Quand le Sujet ne se prête pas à une grande richesse de combinaisons, ou *quana on veut augmenter cette richesse*, on introduit quelquefois, un peu avant le Stretto, un *nouveau Sujet* pouvant se faire entendre avec le premier, ayant lui-même des allures toutes différentes de celui-ci, ayant aussi son Contre-Sujet et se prêtant à des développements intéressants pouvant se combiner avec les éléments du premier Sujet et du premier Contre-Sujet.

On obtient ainsi une variété très grande dans l'unité.

## 9° LES PARTIES LIBRES

On appelle *parties libres*, celles qui ne sont extraites d'aucun des éléments principaux de la Fugue, et dont le rôle se borne à compléter et enrichir l'harmonie.

## REMARQUES DIVERSES; HARMONIE USITÉE

Avant de parler plus en détail de chacun des éléments dont je viens de faire une analyse sommaire, je vais donner le *plan général* d'une Fugue ordinaire à 4 parties et à un Contre-Sujet.

Je n'ai pas la prétention de fixer d'une manière absolue la forme de la Fugue; elle ne peut l'être rigoureusement. Il y a cependant certains points essentiels sur lesquels il est indispensable d'attirer l'attention et qui sont le fond même de ce genre de composition. Ce sont ces points que je vais indiquer spécialement.

J'ajoute que le *style vocal*, étant le plus difficile à traiter, sera adopté exclusivement pour l'étude et le travail de la Fugue.

Le style instrumental offre, en effet, plus de facilité, l'étendue de chaque partie étant presque illimitée, tout au moins à l'aigu, et le choix des intervalles n'étant, pour ainsi dire, restreint que par le goût. Le style vocal est donc plus propre à amener la souplesse, la correction, la sobriété, l'élégance et la pureté.

Si je choisis la Fugue à 4 parties et à un Contre-Sujet pour établir un plan général, c'est qu'elle représente le type le plus communément usité.

Toutes modifications nécessaires seront indiquées plus tard selon leur opportunité.

Je dois dire aussi que l'harmonie usitée dans la Fugue, même rigoureuse, est moins restreinte que celle du Contrepoint. Elle a une liberté relative d'allures, que justifie le genre chromatique dont on fait un usage fréquent, et la contexture même de certains sujets; par exemple :

L'accord de 5<sup>e</sup> diminuée et ses renversements, l'accord de 7<sup>e</sup> diminuée et ses renversements, peuvent se pratiquer sans préparation.

L'accord de 7<sup>e</sup> dominante et ses renversements, à l'exception du 2<sup>e</sup>, peuvent aussi se pratiquer avec préparation de la 7<sup>e</sup>, ou de la *fondamentale* (mais préférablement de la 7<sup>e</sup>).

Quant aux autres accords, on n'en doit faire usage qu'avec préparation de la dissonance, *souf toujours pour le 2<sup>a</sup> renversement*, qui reste proscrit s'il contient une note formant quarte juste avec la basse.

## PLAN GÉNÉRAL D'UNE FUGUE A 4 PARTIES

Le *Sujet* est tout d'abord exposé par une partie, *soit seul, soit accompagné de son Contre-Sujet*.

La *Réponse* suit immédiatement dans une autre partie ayant une tessiture différente : par exemple, si le *Sujet* est proposé par le soprano, la *Réponse* devra être faite par l'alto ou par la basse, et non par le ténor, dont la tessiture est semblable à celle du soprano.

La *Réponse* doit être également accompagnée de son Contre-Sujet.

Ensuite le *Sujet* et la *Réponse* se font entendre dans les deux parties qui ne les ont pas encore exposés, toujours conjointement avec leurs Contre-Sujets.

Les parties qui ne font ni le *Sujet*, ni la *Réponse*, ni les Contre-Sujets, sont des *parties libres* qui complètent et enrichissent l'harmonie, *mais seulement après leur première entrée obligatoire*.

Ces quatre entrées : *Sujet, Réponse, Sujet, Réponse*, forment ce qu'on appelle l'*Exposition*.

Entre la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> entrée, on peut faire un *très court* épisode, sorte de Coda amenant de nouveau le Sujet; mais je crois préférable, dans la plupart des cas, de faire les 4 entrées successives sans aucune interruption.

L'*Exposition* a une très grande importance; elle installe fortement les thèmes; elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Beaucoup de maîtres font une *Contr'Exposition* séparée de l'*Exposition* par un *Divertissement*. Cette *Contr'Exposition* commence alors par la Réponse suivie du Sujet, dans deux parties différentes où ces éléments n'ont pas été encore entendus. Le *Contre-Sujet accompagne toujours le Sujet ou la Réponse*. Mais le plus souvent il est préférable de ne pas faire de *Contr'Exposition*, afin d'éviter la monotonie.

Après cette première partie de la Fugue, qu'il y ait *Contr'Exposition* ou non, un *Divertissement* assez développé est indispensable pour amener le *Sujet dans le mode majeur ou mineur relatif*, lequel est suivi de sa *Réponse*; ensuite il faut produire et séparer par des *Divertissements* toujours de plus en plus intéressants le *Sujet* dans les deux autres tons relatifs.

Si l'on introduit un *Nouveau Sujet*, c'est dans un de ces deux tons relatifs qu'il convient de le présenter; le nouveau sujet est alors substitué à l'ancien et *devra pouvoir se combiner plus tard avec lui*.

Peu à peu de nouveaux épisodes, faits avec des éléments toujours divers, amènent un *repos sur la dominante*, pouvant lui-même être précédé d'une courte Pédale. (Ce repos, du reste, ainsi que la Pédale, est facultatif.)

Ici se place le *Stretto*, qui peut se pratiquer de diverses manières :

Au lieu de faire *de suite* le canon naturel du sujet et de la réponse, qui existe presque toujours dans la pensée de l'auteur du sujet (nous avons dit pourtant que beaucoup de sujets n'en comportaient pas), on peut réserver cette combinaison pour plus tard et imaginer pour le début du *stretto* des entrées de la réponse à un certain point du sujet et réciproquement, en ayant soin cependant d'éviter que le début du *Stretto* ne ressemble à une nouvelle exposition, c'est-à-dire d'éviter que les entrées soient trop éloignées les unes des autres, et qu'il y ait interruption du sujet avant l'entrée de la réponse et réciproquement.

Pour justifier le mot *Stretto*, on doit, si le sujet s'y prête, répéter ce procédé, en rapprochant de plus en plus les entrées et en les séparant par de courts épisodes, présentant toujours eux-mêmes un intérêt plus vif.

Le *Contre-Sujet* peut, comme le *Sujet*, être traité en *Stretto*.

Les épisodes ou divertissements faisant partie du *Stretto* doivent être de plus en plus vivants, enflammés, serrés.

Là, le *Sujet* en *augmentation*, en *diminution*, par *mouvement contraire*, etc., peut être combiné avec le sujet en valeurs naturelles ou avec le *Contre-Sujet*. Là aussi, si l'on a introduit un nouveau sujet, il faut s'efforcer de pratiquer toutes les combinaisons dont il est susceptible, avec les éléments primordiaux de la fugue; mais tout cela sans longueurs inutiles et sans monotonie.

Arrive alors la *Pédale*, sur laquelle se peuvent faire des *canons*, *imitations*, etc., tirés des différents thèmes qui ont servi à composer la Fugue. Cette *Pédale* est, du reste, comme toutes les *Pédales*, facultative.

Une certaine liberté d'allures, comme nous l'avons dit déjà, est admise, surtout dans le *Stretto*, sur la *Pédale* et vers la fin de la Fugue, mais toujours en restant dans le style et dans le caractère des thèmes.

La terminaison peut se faire sur une *Pédale* de tonique ou tout autrement.

Le *Stretto* ne doit pas occuper plus du tiers environ de la Fugue.

Telles sont les lois générales concernant la forme et le développement d'une Fugue. Je le répète, je ne les donne pas comme absolues, mais seulement comme pouvant servir à guider l'élève dans cette étude difficile. Ainsi, par exemple, il est très admissible : de supprimer le *Sujet* dans un des deux derniers tons relatifs; d'introduire dès le début une partie libre, non en *Contrepoint* double, mais susceptible cependant de se combiner avec le *Sujet* et de servir de thème à des développements; de faire entendre, dans le dernier ton relatif employé, le *Sujet* sans être accompagné de son *Contre-Sujet*; de modifier légèrement le *Contre-Sujet*, si cela est utile pour la bonne conduite des parties et la pureté de l'harmonie, etc.

Les modulations doivent être sobres; en aucun cas on ne doit faire entendre le *Sujet* dans un ton autre que l'un des tons relatifs.

On ne doit pas non plus répéter une combinaison déjà entendue.

Je ne parle pas de l'élégance de l'écriture; je rappelle seulement qu'il faut éviter la lourdeur, et qu'une partie ne doit jamais se taire si elle n'est destinée à rentrer d'une façon intéressante.

Il est nécessaire, maintenant, de revenir sur les principaux éléments dont j'ai parlé plus haut, d'en compléter l'analyse, de traiter à fond la question de la Réponse, des *Contre-Sujets*, etc., etc.

Quand j'aurai fourni toutes explications utiles, je donnerai des exemples montrant comment on peut composer les différentes parties d'une Fugue; puis, enfin, des exemples de Fugues entières à 2, 3, 4 parties et plus.

Il est bien entendu que je ne traite ici que de la *Fugue d'école* ayant sa forme déterminée et non des morceaux en style fugué ou des Fugues d'imitation plus ou moins régulières, lesquels, bien qu'émanant de la Fugue, en sont pour ainsi dire les enfants émancipés. Ils forment la transition entre la Fugue d'école et la Composition libre

## Le Sujet.

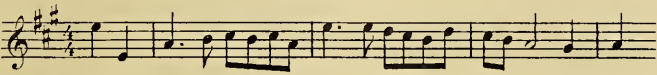
Si le *Sujet* ne se porte pas dès le début de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, s'il ne commence pas par la dominante et n'offre trace d'aucune modulation au ton de la dominante, on dit que la Fugue est *réelle*. Ex:

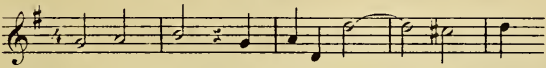
1. 

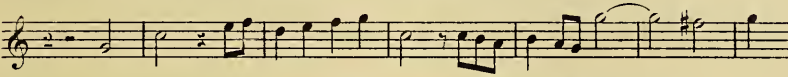
2. 

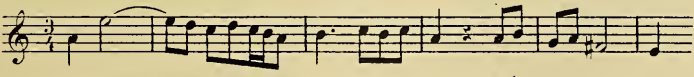
5. 

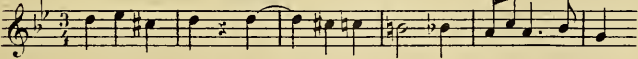
Dans le cas contraire elle prend le nom de *tonale*. Ex:

1. 

2. 

5. 

4. 

5. 

Tous les sujets ci-dessus sont combinés de manière à fournir un *stretto en canon de la Réponse sous ou sur le Sujet*, comme on le verra plus loin.

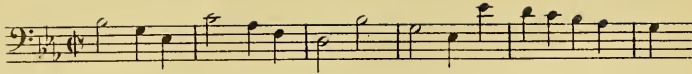
Je vais maintenant présenter quelques sujets *qui en sont dépourvus*.

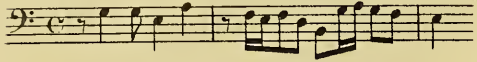
On comprendra facilement que le compositeur qui veut s'affranchir de cette contrainte puisse donner à son *Sujet* une allure plus libre, plus dégagée, plus indépendante, puisque rien ne vient entraver la tournure mélodique qu'il lui plaît de choisir. On peut donc dire, sauf nombreuses exceptions, que les plus beaux sujets, et les plus caractéristiques, ne fournissent pas toujours ce *stretto*. Ex:

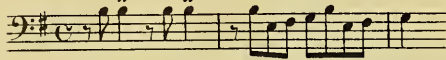
HAENDEL. 

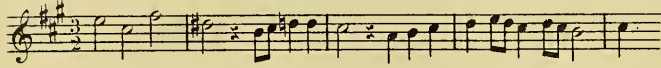
BACH. 

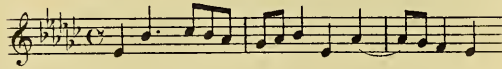
BACH. 


CHERUBINI. 

HAYDN. 

BACH. 

BACH. 

BACH. 

BACH. 

## La Réponse.

Nous avons dit que la Réponse n'est autre chose que le Sujet *établi* suivant certaines règles *dans le ton de la dominante*.

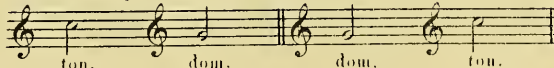
Voici ces règles, suivies de Remarques importantes :

Si l'on s'agit d'une *fugue réelle*, la réponse se fait rigoureusement, *note pour note*, dans le ton de la dominante.

Si l'on s'agit d'une *Fugue tonale*, plusieurs points sont à observer :

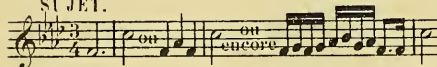
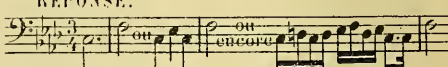
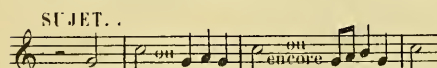
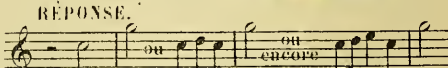
1<sup>o</sup> Quand le Sujet commence par la tonique, la Réponse doit commencer *par la dominante*, et quand il commence par la dominante, la Réponse doit commencer *par la tonique*. Ex :

Début du Sujet. Réponse. Début du Sujet. Réponse.



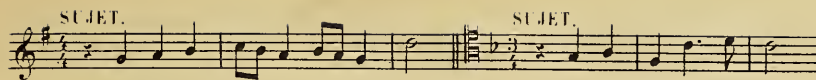
ton. dom. dom. ton.

2<sup>o</sup> Si le Sujet se porte franchement, *dès le début*, de la tonique à la dominante ou réciproquement, la Réponse doit se porter de la dominante à la tonique ou réciproquement. Ex :

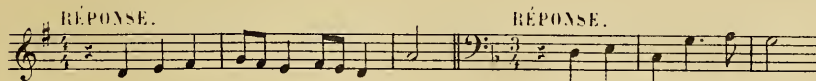
<p>SUJET.</p> 	<p>auxquels sujets on doit répondre par :</p>	<p>RÉPONSE.</p> 
<p>SUJET.</p> 	<p>auxquels sujets on doit répondre par :</p>	<p>RÉPONSE.</p> 

Pour les Sujets comme les suivants, ne se portant pas *dès le début* de la tonique à la dominante ou réciproquement :





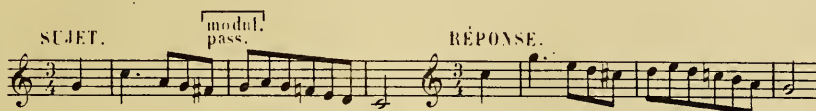
les Réponses doivent être :



3<sup>e</sup> Si le Sujet ne commence ni par la tonique ni par la dominante, on doit répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement. Ex :



4<sup>e</sup> Dans le courant du Sujet, on doit toujours aussi répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement, à moins que ces tonalités n'aient un caractère tout-à-fait passager, auquel cas on répond simplement et *exactement* par les *mêmes intervalles*, comme par exemple :



5<sup>e</sup> Quand le doute peut exister sur la présence ou non de modulations dans le courant d'un Sujet, ou sur le point précis où elles se produisent, on doit donner la préférence à la Réponse qui fournit le contour le plus naturel.

1<sup>re</sup> REMARQUE. Les modifications apportées à la Réponse s'appellent *mutations*.

Plusieurs mutations peuvent avoir lieu pendant la durée d'une Réponse si le Sujet module plusieurs fois de la tonique à la dominante ou réciproquement.

2<sup>e</sup> REMARQUE. Si le Sujet comporte un stretto en canon, la Réponse devant donner ce canon, il devient assez facile dans la plupart des cas, de la déterminer après un instant de réflexion et de recherche.

Je dis dans la plupart des cas, car il arrive parfois que la vraie Réponse ne concorde pas tout-à-fait avec le stretto; le Sujet suivant de Monsieur Massenet le démontre visiblement :

La Réponse est :



mais en faisant le stretto il faut supprimer le ré #.



Il faut observer aussi que, en se basant uniquement sur le stretto pour établir la Réponse, on pourrait faire fausse route. Supposons en effet, ce qui est possible, que l'élève voie le stretto de ce Sujet comme ceci :

il se trompera s'il fait la Réponse avec cette version, qui n'est pas tonale.

On ne doit donc s'appuyer sur cette 2<sup>e</sup> Remarque qu'avec une certaine réserve.

3<sup>e</sup> REMARQUE. Si le Sujet contient des modulations passagères à des tons relatifs, la Réponse doit, sur ce point encore, suivre le sujet dans ses contours.

Prenons les Sujets donnés plus haut et cherchons en les Réponses en analysant notre travail d'après les règles et les remarques ci-dessus.

Les trois premiers étant des Sujets de *fugue réelle*, n'offrent aucune difficulté, et il faut y répondre *rigoureusement*. Ex :

1<sup>o</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

2<sup>o</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

32

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

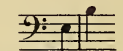
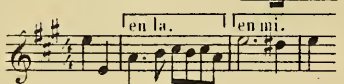
Les cinq suivants présentent des particularités que je signalerai au fur et à mesure. Ex:

1<sup>re</sup>

SUJET. | en la maj.

Ce Sujet se portant *dès le début* de la dominante à la tonique, il faut répondre en allant de la tonique à la dominante; puis répondre en *mi* à toute la suite du Sujet qui est en *la*. Il n'y a donc qu'une seule mutation: celle du début. Ex:

RÉPONSE. | en mi.

On remarquera le passage de la 2<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup> mesure, auquel il faut répondre par  parce qu'il n'y a pas de modulation, mais si le Sujet avait la forme suivante:  il y aurait deux mutations, et on répondrait à *la mi* par *mi la*. Ex:

| en mi. | en la.

Voici du reste le Sujet sous ses deux formes différentes avec leurs réponses formant stretto:

1<sup>re</sup> FORME.

2<sup>de</sup> FORME.

stretto s'arrêtant un peu avant la fin.

SUJET.

2<sup>e</sup>

Dans ce Sujet, dont le début est en sol, il peut y avoir *doute* sur le point précis où la modulation en ré se produit; en effet on pourrait l'analyser ainsi:

etc.; ou encore: etc.

Dans le premier cas, nous aurions comme Réponse:

etc.

Dans le second nous aurions:

etc.

Or ces deux versions manquent tout-à-fait de grâce; c'est dans des cas semblables qu'il faut se guider sur le contour mélodique et faire intervenir le goût; nous aurons alors comme Réponse:

RÉPONSE.

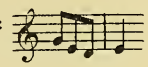
et comme stretto:

3<sup>e</sup>

SUJET.

Ici il y a *deux* mutations: celle du début et celle du passage en sol. Ex:

RÉPONSE.

On pourrait encore comprendre la seconde mutation ainsi: , mais on voit combien le contour mélodique y perdrait.

Le stretto est le suivant:

4<sup>o</sup> SUJET. en la. en mi.

Ce Sujet comporte *trois* mutations et n'offre pas de difficulté spéciale d'interprétation au point de vue de la Réponse, les modulations étant indiquées très franchement. Voici donc la Réponse et le stretto qu'elle fournit :

RÉPONSE. en mi. en la.

STETTO.

5<sup>o</sup> SUJET. en sol.

L'entrée de ce Sujet, *seule*, donne lieu à une mutation, puisqu'il faut au début répondre à la dominante par la tonique, et qu'à partir de la seconde note le Sujet est en sol jusqu'à la fin, ce à quoi il faut répondre en ré, et ce qui donne la version suivante :

RÉPONSE. en ré.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

Les neuf derniers Sujets ont les Réponses suivantes :

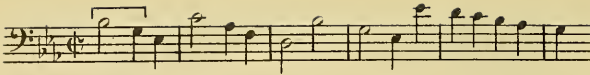
SUJET. Il n'y a qu'une seule mutation au début :

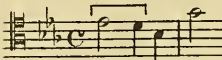
RÉPONSE. etc.

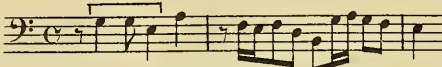
SUJET. Comme pour le précédent il n'y a que la mutation du début :

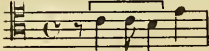
RÉPONSE. etc.

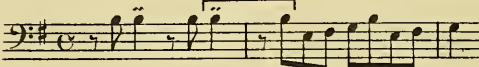
SUJET. La seule mutation que comporte la Réponse est à la fin de la dernière mesure :

SUJET.  La Réponse de ce Sujet ne comporte que la mutation du début:

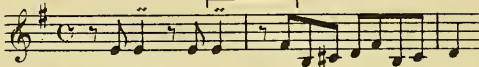
RÉPONSE.  etc.

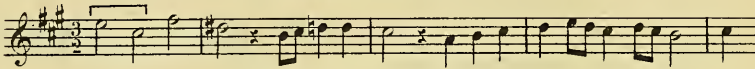
SUJET.  Il en est de même pour celui-ci, dont la Réponse est:


RÉPONSE.  etc.

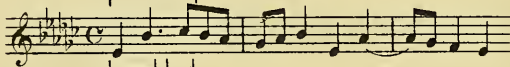
SUJET. 


La première mesure commençant par la dominante, il faut y répondre par la tonique; la seconde étant en mi, il faut répondre en si:


RÉPONSE. 

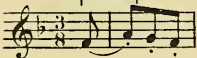
SUJET.  Une seule mutation s'impose au début:

RÉPONSE.  etc.

SUJET.  La première mesure contient deux mutations qui s'expliquent facilement:

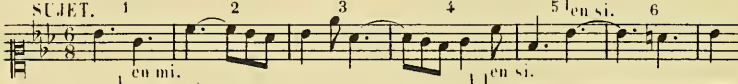
RÉPONSE.  etc.

SUJET.  Enfin pour ce dernier, une seule mutation au début:

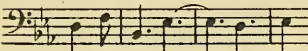

RÉPONSE.  etc.

Je ne suis entré dans aucun détail pour ces derniers sujets, tant les réponses s'imposent d'elles-mêmes.

Je vais maintenant donner plusieurs sujets dont la fixation de la réponse offre certaines difficultés:

SUJET. 

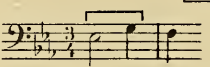
Ce Sujet donne lieu à deux mutations: celle de la première mesure est facile et ne provoque aucune remarque; le point précis où doit commencer la seconde est discutable; en effet elle peut avoir lieu dans la quatrième mesure. Ex:

 ou du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> temps de la 5<sup>e</sup> mesure. Ex: 

Cette deuxième version est admissible, mais on doit donner la préférence à la première, dont la tournure est plus élégante, plus franche, plus tonale, plus mélodique. La réponse sera donc :

SUJET. 1 2 3 4 5 6

en mi b. mod(ion) pass. en si b. | en si b. | en si b.

Ce Sujet comporte *deux* mutations: la première  ne donne lieu à aucune observation; la seconde pourrait à la rigueur avoir quatre interprétations différentes, ce qui donnerait, à partir de la quatrième mesure :

I. ou :

II. ou :

III. ou enfin :

IV.

On doit évidemment fixer son choix sur la *deuxième* ou la *troisième*, comme étant d'une tournure plus mélodique. On remarquera aussi en leur faveur que ces deux versions permettent au canon du stretto de se prolonger plus longtemps.

SUJET. 1 2 3 4

en mi b. en si b. en mi b.

La réponse logique, tonale, prolongeant presque jusqu'à la fin le canon du stretto est celle-ci :

RÉPONSE. en si b. en mi b. en si b.

Pendant je préfère la suivante, dont la tournure est plus élégante, plus musicale; elle s'explique du reste très bien, car on peut considérer la deuxième et la troisième mesure du Sujet comme restant en mi b, le *la*  $\natural$  de la deuxième mesure n'étant en réalité que la *broderie* du si et ne déterminant pas à proprement parler une modulation :

RÉPONSE. en si b. en mi b. en si b.





## Le Contre-Sujet.

J'ai dit que le *Contre-Sujet* est un second thème qui accompagne le *Sujet*, qu'il doit être en *Contre-point double* et qu'il doit avoir une physionomie rythmique différente de celle du *Sujet*. J'ai dit aussi que le *Sujet* peut être accompagné par plusieurs *Contre-Sujets*, mais je ferai remarquer qu'un seul *Contre-Sujet*, lorsqu'il est bien choisi, permet d'éviter la monotonie, en laissant une place plus large aux parties libres de la Fugue.

Le *Contre-Sujet* doit, pour s'imposer avec plus de précision à l'attention de l'auditeur, commencer à près l'attaque du *Sujet*.

Il accompagne aussi la réponse et subit les mêmes mutations, aux mêmes endroits, *si la Fugue est tonale*.

Il est bon de chercher, dans la construction du *Contre-Sujet*, à ne pas s'éloigner du *Sujet* de plus d'une 8<sup>e</sup>; et cela, afin d'éviter des croisements fréquents, et aussi de permettre toutes dispositions vocales, sans exception. Cependant le contraire se pratique fort souvent en vue d'un contour mélodique plus élégant. Il faut alors arranger habilement les croisements, de manière à laisser aux parties importantes le relief qu'elles doivent avoir, ou prendre des dispositions qui évitent ces croisements.

Il arrive parfois que le changement de mode entraîne une légère modification du *Contre-Sujet*, en raison de certains intervalles qu'il est bon d'éviter.

Voici des exemples de plusieurs *Sujets* avec leurs *Contre-Sujets* et les mutations de ceux-ci, *lorsqu'il y a lieu*. Quelques *Sujets* sont accompagnés de deux *Contre-Sujets*:

1. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

2. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.** (1)

(1) Ce *Sujet* devrait donner en mineur: etc., puisque la mutation a lieu justement sur la seconde note de la quatrième mesure, mais il est préférable au point de vue mélodique de faire le do $\sharp$ , considéré comme emprunt à mi mineur. Cette remarque ne concerne pas la Réponse, qui se fera ici tout naturellement sans emprunt, et qui sera: etc.

D'autres observations du même genre seront présentées plus tard à propos du changement de mode. Il était opportun d'appeler l'attention de l'élève sur ce point délicat. Il pourra du reste consulter dès à présent la page 155 où il est traité de cette question.

5. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

**SUJET.**  
Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**

5. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

6. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

7.

CONTRÉ-SUJET.

SUJET.

RÉPONSE.

CONTRÉ-SUJET.

8.

SUJET.

CONTRÉ-SUJET.

RÉPONSE.

CONTRÉ-SUJET.

Relatif mineur.

SUJET.

CONTRÉ-SUJET.

9.

CONTRÉ-SUJET.

SUJET.

RÉPONSE.

CONTRÉ-SUJET.

Relatif mineur. CONTRÉ-SUJET.

SUJET.

10. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**CONTRE-SUJET.**  
**RÉPONSE.**

11. **SUJET.**  
**CONTRE-SUJET.**

**Relatif majeur.** **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

12. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

**RÉPONSE.**  
**CONTRE-SUJET.**

**Relatif mineur.** **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

15. **CONTRE-SUJET.**  
**SUJET.**

REPONSE.

CONTRE-SUJET.

14. SUJET.

4<sup>e</sup> CONTRE-SUJET.

2<sup>e</sup> CONTRE-SUJET.

15. SUJET.

CONTRE-SUJET.

(1)

CONTRE-SUJET.

REPONSE.

Relatif mineur.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

16. SUJET.

1<sup>er</sup> CONTRE-SUJET.

2<sup>e</sup> CONTRE-SUJET.

Le Sujet 4 présente une particularité au point de vue de son Contre-Sujet en mineur.

La terminaison donnée de ce Contre-Sujet est:

(1) Ce Contre-Sujet donne ici l'exemple d'un renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> dominante dont la fondamentale seulement est préparée.

Selon le nombre de parties employées ou selon l'harmonisation que l'on en voudrait faire, il pourrait revêtir les formes suivantes:

1<sup>er</sup> FRAGMENT. 

2<sup>es</sup> FRAGMENT. 

A propos du sujet 5 employé en majeur, il faut faire remarquer que le Contre-Sujet devrait subir une modification à la fin de la première mesure s'il était placé à la basse, à cause de la 4<sup>e</sup> juste qui en résulterait. Mais s'il est placé dans une partie intermédiaire, il n'est nullement nécessaire de le modifier. Ex:



Des cas semblables à celui-ci doivent être traités de la même manière.

Le sujet 9 en mineur provoque une légère modification à la fin du Contre-Sujet.

En effet, si nous conservons la forme du Contre-Sujet majeur, nous avons:



ce qui est gauche harmoniquement et mélodiquement. Il suffit de modifier ainsi le Contre-Sujet pour en transformer heureusement le contour mélodique et la tessiture harmonique:



### EXERCICES.

Chercher les Contre-Sujets de sujets divers jusqu'à ce que la main soit bien assouplie à ce travail.

NOTA. L'élève, ayant d'établir les Contre-Sujets au relatif, doit consulter ici ce qui est dit plus loin, page 155, sur les modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets.

## La Coda.

En principe, l'entrée de la Réponse doit avoir lieu à la terminaison même du sujet; mais, lorsque cette terminaison ne permet pas l'entrée *immédiate* de la Réponse dans une autre partie, on prolonge de quelques notes le Sujet, de manière à amener cette entrée d'une façon naturelle.

La prolongation du Sujet, ainsi présentée, prend le nom de *Coda*.

Cette Coda peut servir, soit dans son ensemble, soit même par fragments, à former des éléments de développement pour les divertissements.

Dans ce but, il est bon de lui donner une *physionomie différente* de celle du Sujet et du Contre-Sujet.

### EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS IL EST NÉCESSAIRE D'AJOUTER UNE CODA.

Musical example 1: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The melody is labeled "SUJET." and ends with a "CODA." bracket. The bass line is mostly rests, with a "RÉPONSE." starting at the end of the piece.

Musical example 2: Treble clef, 6/4 time signature, key signature of two flats (Bb, Eb). The melody is labeled "SUJET." and ends with a "CODA." bracket. The bass line is mostly rests, with a "RÉPONSE." starting at the end of the piece.

Musical example 3: Bass clef, 3/4 time signature, key signature of one sharp (F#). The melody is labeled "SUJET." and ends with a "CODA." bracket. The bass line is mostly rests, with a "RÉPONSE." starting at the end of the piece.

EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS LA CODA EST INUTILE,  
LA RÉPONSE POUVANT ENTRER SUR LA TERMINAISON DU SUJET.

The first example shows a subject in 3/2 time, starting with a half note and followed by quarter notes. The response begins on the final note of the subject. The second example shows a subject in 3/4 time, starting with a quarter note and followed by eighth notes. The response begins on the final note of the subject.

A certains Sujets permettant de faire l'entrée immédiate de la Réponse, on peut cependant ajouter une Coda, soit pour éviter la crudité de certains intervalles tels que la 5<sup>e</sup>, soit pour avoir une disposition vocale plus heureuse. Dans ce cas, l'une ou l'autre combinaison, avec ou sans Coda, sont admissibles.

The first example, labeled 'Ex. sans Coda', shows a subject in 3/4 time that ends with a fifth interval, followed immediately by the response. The second example, labeled 'Ex. avec Coda', shows a subject in 3/4 time that ends with a fifth interval, followed by a coda of eighth notes, and then the response.

Qu'il y ait Coda ou non, la Réponse peut commencer à un point de la mesure, différent de celui où a commencé le Sujet, pourvu que la relation des temps forts et des temps faibles reste équilibrée de la même manière. Ex:

The example shows a subject in 4/2 time starting on a quarter note. The response starts on a quarter note in the following measure, demonstrating a different starting point while maintaining the relationship between strong and weak beats.

EXERCICES.

Chercher des Sujets auxquels une Coda est nécessaire, et l'y ajouter.



## EXPOSITION

---

Avec les éléments précédents: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Corda*, dont il vient d'être parlé longuement, et les *parties libres*, dont le rôle se borne, comme je l'ai indiqué plus haut, à compléter et enrichir l'harmonie, on peut établir ce que j'appellerai la partie la plus importante de la Fugue, c'est-à-dire l'*Exposition*.

J'ai déjà dit, dans le *Plan Général*, que l'Exposition installe fortement les *Thèmes*, qu'elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Par les exemples à 2, 3, et 4 parties qui vont suivre, on verra les diverses manières de construire l'*Exposition* d'une Fugue.

Il est plus usuel et plus élégant de laisser entendre d'abord le *Sujet* seul et de ne produire le *Contre-Sujet* que sur la *Réponse*; cependant, avec certains sujets dont il serait difficile de déterminer le caractère ou le rythme, ou encore lorsqu'on emploie plusieurs *Contre-Sujets*, on peut dès le début accompagner le *Sujet* par un *Contre-Sujet*.

L'*Exposition* de toute Fugue se compose en substance de 4 entrées, entendues successivement, qui sont: *le Sujet, la Réponse, le Sujet, la Réponse*, présentées chaque fois dans une disposition différente, même à deux parties.

On remarquera qu'à deux parties les deux premières entrées: *Sujet, Réponse*, doivent être séparées des deux autres par un petit épisode permettant de préparer la nouvelle entrée du *Sujet* par la partie qui vient de faire la *Réponse*.

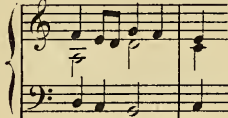
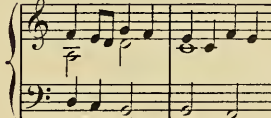
On remarquera encore qu'on a toujours la faculté de modifier la valeur de la dernière note du *Sujet*, selon les convenances de l'écriture.

Dans une Fugue à plus de 2 parties, l'introduction de parties libres combinées avec le *Sujet* et le *Contre-Sujet*, peut amener des harmonies qui semblent et qui sont en dehors de la tonalité même du *Sujet*. Non seulement il ne faut pas les rejeter, mais il faut rechercher ces combinaisons, qui donnent du piquant et de l'imprévu, tout en conservant les parties du *Sujet* et du *Contre-Sujet* dans toute leur intégralité. — Il est même bon de faire entrer, quand on le peut, la tête du *Sujet* sur une harmonie étrangère à ce *Sujet*. J'entends par étrangère l'harmonie appartenant aux tons relatifs, ou étant le résultat de changement de mode, ou encore affectant la forme d'accord d'emprunt, et non l'harmonie appartenant foncièrement aux tons éloignés, dont l'emploi doit être proscrit toutes les fois qu'on fait entendre le *Sujet*.

Avant d'entrer dans le domaine pratique, je recommande aussi d'éviter autant que possible *l'attaque du Sujet ou de la Réponse sur un unisson*.

À partir de la 4<sup>e</sup> entrée jusqu'à la fin de la Fugue, les parties qui font le *Sujet, la Réponse* ou le *Contre-Sujet* peuvent prolonger leur avant-dernière note, de manière à s'enchaîner à ce qui suit sans qu'il y ait conclusion.

Etant donné par exemple un *Sujet* terminant ainsi:

au lieu de faire: 

 il serait très bon de prolonger de cette manière: 

 etc.

Cela est excellent et donne souvent plus de cohésion et de souplesse aux enchaînements des différentes parties de la Fugue.

Il est indispensable de rappeler qu'on doit s'efforcer de faire *précéder d'un silence* toute entrée importante, telle que: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Thème* de divertissement. De même, une partie *ne doit se taire* que si elle peut rentrer d'une façon intéressante *par un des thèmes caractéristiques de la Fugue*.

## Expositions à 2 parties

1

R

S

Frag! A

C. S.

Frag! A

b

S

C. S.

Court épisode amenant la 3<sup>e</sup> entrée.

b

A

Frag! A

C. S.

R

tr--

2

S

C. S.

R

b

Court épisode amenant la 3<sup>e</sup> entrée.

b

S

C. S.

R

C. S.

3

S

C. S.

R

C. S.

R

C. S.

Court épisode amenant la 3<sup>e</sup> entrée

Petite Coda

C.S.

## Expositions à 3 parties

Épisode, qui était indispensable à 2 parties entre la seconde et la troisième entrée, est ici facultatif. La disposition des parties permet quelquefois de le supprimer. On le verra par les deux exemples qui suivent, dont l'un seulement contient cet épisode.

S.

C.S.

C.S.

R.

S.

C.S.

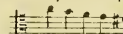
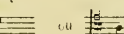
System 1: Treble clef (R), Bass clef (C.S.).

System 2: Treble clef (S), Bass clef (C.S., R). Includes a circled number (1) in the bass line.

System 3: Treble clef (Partie libre se reproduisant plus loin.), Bass clef (Episode amenant à la 3<sup>e</sup> entrée.).

System 4: Treble clef (Partie libre entendue déjà.), Bass clef (S, C.S.).

System 5: Treble clef (R), Bass clef (C.S.).

(1). Je ne crains pas d'employer ici le mouvement de 7<sup>e</sup> mineure. Il est très mélodique et le *sol* doit être considéré comme note de passage ou supposant:  ou 

Ces sortes de leçons (si on peut les appeler ainsi) sont affaire de goût et de sentiment musical, lesquels doivent, plus que jamais, jouer un grand rôle dans les études qui vont suivre, tout en ne nuisant pas à la sévérité et à la simplicité du style.

## Expositions à 4 parties

Il me reste peu de chose à dire sur les *Expositions à 4 parties*, tout ce qui a été dit précédemment pouvant trouver ici son application. Les exemples seront maintenant plus profitables que toute explication nouvelle.

Il est pourtant indispensable de signaler le cas où l'on ferait entendre un Contre-Sujet au début, et où par conséquent, dès la 2<sup>e</sup> entrée, on aurait 3 parties. Il faut, dans ce cas, que la 3<sup>e</sup> entrée se fasse à 4 parties, et non à trois comme la 2<sup>e</sup>. On aura soin seulement de ménager un silence dans la partie qui doit alors faire entendre la Réponse.

Une dernière remarque sur la clef choisie par l'auteur pour exposer son Sujet. Généralement il y met une intention, à moins peut-être qu'il ne se serve de la clef d'ut 1<sup>re</sup>, ou de la clef de sol. Mon avis est donc que, si le Sujet est donné en clef d'ut 3<sup>e</sup>, en clef d'ut 4<sup>e</sup>, ou en clef de fa, il est logique de ne rien changer à l'intention probable de l'auteur, et de faire la 1<sup>re</sup> entrée du Sujet dans la clef choisie par lui.

Il faudrait, selon moi, des raisons spéciales de disposition pour en user autrement.

The musical score consists of three systems of four staves each, representing four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The score is marked with '1' at the beginning of the first system. Labels 'R' (Response) and 'C.S.' (Counter-Subject) are placed above the staves to indicate the structure of the exposition. The first system shows the initial entries and the first counter-subject. The second system continues the exposition with the subject and counter-subject. The third system concludes the exposition with the response and counter-subject.

S Coda

12

R

This system contains the first system of music. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase and concludes with a Coda. The piano accompaniment includes a right hand (R) and a left hand. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The system is numbered '12' on the left side.

C. S.

S

This system contains the second system of music. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a right hand (C. S.) and a left hand. The system is marked with 'C. S.' at the beginning and 'S' at the end.

C. S. Coda

This system contains the third system of music. It features a vocal line (C. S.) and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase and concludes with a Coda. The piano accompaniment includes a right hand (C. S.) and a left hand. The system is marked with 'C. S.' at the beginning and 'Coda' at the end.

C. S.

R

This system contains the fourth system of music. It features a vocal line (C. S.) and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a right hand (C. S.) and a left hand (R). The system is marked with 'C. S.' at the beginning and 'R' at the end.

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (S) and piano accompaniment (C.S.). The second system continues the vocal line (S) and piano accompaniment (C.S.). The third system shows the vocal line (S) and piano accompaniment (C.S.) with a fermata over a note in the vocal line and a 'etc.' marking at the end. The piano part includes various markings like 'R' and 'C.S.'.

(1) J'ai laissé ce mouvement mélodique, bien qu'il paraisse donner la sensation de la  $\frac{6}{4}$ , très vite effacée par le *do* qui suit, véritable note de l'accord.

(2) L'accord de 7<sup>e</sup> dominante a ici une telle force qu'il absorbe entièrement et fait disparaître la sensation du 2<sup>e</sup> renversement (accord de 6<sup>e</sup> sensible) qui vient au 4<sup>e</sup> temps. C'est pourquoi je l'ai laissé, l'effet musical étant excellent. Mais les élèves doivent être très réservés dans l'emploi de ces licences, qu'une main très sûre peut parfois se permettre.

Molto moderato

S

1<sup>st</sup> C. S.

4

First system of musical notation, featuring a vocal line (S) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system includes a first ending bracket labeled "1<sup>st</sup> C. S." and a dynamic marking of "4".

1<sup>st</sup> C. S.

2<sup>d</sup> C. S.

R

Second system of musical notation, continuing the vocal line (S) and piano accompaniment. It includes a first ending bracket labeled "1<sup>st</sup> C. S.", a second ending bracket labeled "2<sup>d</sup> C. S.", and a dynamic marking of "R".

2<sup>d</sup> C. S.

S

1<sup>st</sup> C. S.

Third system of musical notation, continuing the vocal line (S) and piano accompaniment. It includes a second ending bracket labeled "2<sup>d</sup> C. S.", a dynamic marking of "S", and a first ending bracket labeled "1<sup>st</sup> C. S.".

R

Fourth system of musical notation, concluding the vocal line (S) and piano accompaniment. It includes a dynamic marking of "R" and dotted lines indicating the end of the piece.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first vocal staff has a '1. C.S.' marking, and the second has a '2. C.S.' marking.

Second system of the musical score, continuing from the first. It features four staves. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom three staves. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 6/8. This system includes markings for 'S' (Soprano), 'Coda', and 'C.S.' (Crescendo). A 'R' marking is also present in the piano part.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 6/8. This system includes markings for 'Frag! A', 'Coda', 'C.S.', and 'Partie libre'. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom three staves.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 6/8. This system includes markings for 'Frag! A', 'Coda', 'C.S.', and 'Partie libre'. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom three staves.

6

S. Frag! A

R.

This system contains four staves. The top staff is for Soprano (S.) and features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The second staff is for Alto (R.) and has a similar melodic line. The third and fourth staves are for piano accompaniment, with the third staff showing a rhythmic accompaniment of eighth notes and the fourth staff showing a bass line.

C. S. Frag! A

S.

This system contains four staves. The top staff is for Contralto (C. S.) and has a melodic line. The second staff is for Soprano (S.) and has a melodic line. The third and fourth staves are for piano accompaniment, with the third staff showing a rhythmic accompaniment and the fourth staff showing a bass line.

C. S. Frag! A

R.

This system contains four staves. The top staff is for Contralto (C. S.) and has a melodic line. The second staff is for Alto (R.) and has a melodic line. The third and fourth staves are for piano accompaniment, with the third staff showing a rhythmic accompaniment and the fourth staff showing a bass line.

C. S.

This system contains four staves. The top staff is for Contralto (C. S.) and has a melodic line. The second staff is for Contralto (C. S.) and has a melodic line. The third and fourth staves are for piano accompaniment, with the third staff showing a rhythmic accompaniment and the fourth staff showing a bass line.

7

Musical score system 1, measures 7-10. It features four staves: Treble (Soprano), Treble (Cello/Double Bass), Treble (Soprano), and Bass (Tuba). The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is common time (C). The first staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it. The second staff has a 'Coda' marking above it. The third staff has an 'S' (Soprano) marking above it. The fourth staff has an 'R' (Tuba) marking above it.

Musical score system 2, measures 11-14. It features four staves: Treble (Soprano), Treble (Cello/Double Bass), Treble (Soprano), and Bass (Tuba). The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is common time (C). The first staff has an 'S' (Soprano) marking above it. The second staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it. The third staff has a 'Coda' marking above it. The fourth staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it.

Musical score system 3, measures 15-18. It features four staves: Treble (Soprano), Treble (Cello/Double Bass), Treble (Soprano), and Bass (Tuba). The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is common time (C). The first staff has a 'Coda' marking above it. The second staff has an 'R' (Tuba) marking above it. The third staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it. The fourth staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it.

8

Musical score system 4, measures 19-22. It features four staves: Treble (Soprano), Treble (Cello/Double Bass), Treble (Soprano), and Bass (Tuba). The key signature is two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 6/4. The first staff has an 'R' (Tuba) marking above it. The second staff has an 'S' (Soprano) marking above it. The third staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it. The fourth staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking above it.

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The vocal line begins with a long note marked 'S'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note marked 'C.S.'. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

9

Third system of musical notation. The vocal line has a long note marked 'R'. The piano accompaniment continues. The system concludes with a 'Coda' section.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a long note marked 'C.S.'. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. The system concludes with a long note marked 'S'.

System 1: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The Soprano staff contains the main melody with various ornaments and slurs. The Alto and Tenor staves provide harmonic support. The Bass staff includes a 'Coda' section and a 'C.S.' (Cadenza) section. A 'R' (Ritardando) marking is present above the Tenor staff.

10

System 2: Four staves. The Soprano staff continues the melody. The Alto and Tenor staves are mostly empty, with some notes in the Alto staff. The Bass staff is empty. A 'C.S.' marking is above the Soprano staff, and a 'R' marking is above the Alto staff.

System 3: Four staves. The Soprano staff continues the melody. The Alto and Tenor staves have some notes. The Bass staff is empty. A 'C.S.' marking is above the Alto staff, and an 'S' marking is above the Tenor staff.

System 4: Four staves. The Soprano staff continues the melody. The Alto and Tenor staves have some notes. The Bass staff is empty. A 'C.S.' marking is above the Alto staff, and a 'R' marking is above the Bass staff. A circled '(1)' is above the Soprano staff.

(1) Ce do ne faisant pas partie de toutes les harmonies de la mesure, doit être considéré comme *Pédale supérieure*; il suffit pour le moment de signaler cette particularité, dont il sera parlé plus tard.

## LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* ou *Episode* sert de lien, de chaînon entre les diverses parties de la Fugue; il est formé avec des fragments tirés du Sujet, du ou des Contre-Sujets, de la Coda, du Nouveau Sujet, après son émission (si on en introduit un), et même de certaines parties libres qui auraient été entendues, combinées avec le Sujet, si elles ont un relief qui permette d'en tirer un parti heureux.

Avec ces éléments habilement disposés, on peut composer des divertissements dont l'intérêt doit être toujours croissant du début à la fin de la Fugue.

On peut prolonger le fragment choisi, à condition que le prolongement soit dans le même caractère et conçu de manière à conserver l'unité du style général de la Fugue.

Les valeurs du fragment choisi peuvent être modifiées en augmentation ou en diminution, par mouvement semblable ou contraire.

On peut se servir de plusieurs fragments pour former un *Thème* de divertissement. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient la même origine; je veux dire que l'un peut être extrait du Sujet tandis qu'un autre l'est du Contre-Sujet ou de la Coda, etc... mais il doivent se relier entre eux d'une façon naturelle pour ne former qu'un seul thème d'un contour mélodique satisfaisant.

La tête du Sujet devant servir d'élément principal pour la construction des différents Strettos, il est prudent, jusqu'à ce point de la Fugue, de s'abstenir de son emploi dans les divertissements, afin d'éviter la monotonie résultant de la répétition des mêmes formules.

Les divertissements doivent être combinés de manière à ce qu'aucun ne se ressemble et ne soit fait avec les mêmes fragments. Ils doivent aussi être alternés dans leur forme, dont la composition est: *imitations* entre les différentes parties, *marches* (de courte durée), *canons* divers, *contrepoints doubles, triples*, etc, etc...

Un Divertissement peut se composer de plusieurs fragments superposés, qui, au moyen du renversement, se font entendre alternativement dans les diverses parties. Dans ce cas l'attaque de la partie principale doit être présentée en relief.

Enchaînement d'un divertissement avec l'entrée d'un Sujet est d'autant plus heureux que le *Divertissement se prolonge sur cette entrée*, surtout si une harmonie imprévue en est le résultat. La pratique de ce procédé devra être recherchée par l'élève, lorsque les éléments dont il disposera le permettront. J'en donnerai plus loin des exemples.

On voit, par les ressources, dont on peut disposer, quelle richesse le divertissement amène dans la Fugue, quand il est traité par une main souple, habile, ingénieuse, au service d'un sentiment musical délicat et d'un goût sûr.

C'est la partie de la Fugue où le compositeur peut montrer le plus d'invention, puisque tous les éléments en sont laissés à son libre choix. Il doit donc en faire l'objet de soins particuliers.

Les exemples suivants montreront des fragments choisis dans divers Sujets et Contre-Sujets. Les prolongements seront marqués en pointillé....., et la manière possible de faire le développement sera indiquée en plus petits caractères et sur d'autres clefs.

Contre-Sujet.

Sujet

*etc.*

1

Fragt du Sujet. ....

*etc.*

2

Fragt du Sujet et du Contre-Sujet.

*etc.*

3 Frag! du Sujet. *etc.*

4 Frag! du Contre-Sujet. *etc.*

5 Frag! du Sujet et du Contre-Sujet. Sop. *etc.*

*s*

G.S. *etc.*

1 Frag! du Sujet. *etc.*

2 Frag! du Sujet. *etc.*

3 Frag! du Sujet. *etc.*

Alto

4 Frag! du Contre-Sujet. *etc.*

5 Frag! du Sujet. *etc.*

6 Frag! Contre-Sujet. *etc.*

7 Frag! du Sujet. *etc.*

Sujet

Contre-Sujet. etc.

1 Fragt du Sujet. (1) etc.

2 Fragt du Contre-Sujet. etc.

3 Fragt du Contre-Sujet. etc.

4 Fragt du Contre-Sujet. etc.

5 Fragt du Sujet. etc.

Sujet

1<sup>er</sup> C. S. etc.

2<sup>e</sup> C. S.

1 Fragt du Sujet. etc.

2 Fragt du Sujet. etc.

3 Fragt du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet. etc.

4 Sop. etc.

Fragt du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

(1) On peut, dans un Divertissement, moduler à des tonalités éloignées de la tonalité principale de la Fugue, mais à la condition que ces modulations ne soient que *passagères* et que le retour à la tonalité dans laquelle on veut faire entendre à nouveau le Sujet, ait lieu d'une façon heureuse et naturelle.

Ces sortes de modulations sont d'autant plus admissibles que les divertissements sont plus rapprochés du stretto.



Frag! du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

5

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.

6

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.

7

Frag! du sujet et du 1<sup>er</sup> C. S. par mouv! contraire.

8

Sujet

9

Frag! du 1<sup>er</sup> C. S. par mouv! contraire.

1

Frag! du Sujet et du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

2

Mouv! chromatique du Sujet.

3

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.

4

Frag! du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

5

Frag! du Sujet par mouv! contraire

6

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet.

7

Le point où nous sommes arrivés me paraît propice pour engager l'élève, avant de commencer une Fugue, à préparer à l'avance tous les matériaux dont il aura à se servir. Les ayant sous les yeux, il déterminera plus facilement la place qu'ils doivent occuper, selon leur importance et leur caractère, dans le cours de la composition.

**EXERCICES.**

Pour mettre l'élève à même de choisir, avec la maîtrise qui convient, les thèmes de divertissements à extraire des *Sujets et Contre-Sujets*, il est bon qu'il se familiarise avec ce travail. Pour cela, il prendra pour modèles les exemples précédents, en s'exerçant sur différents Sujets dont il aura fait les Contre-Sujets.

Je rappelle ici que l'on pourra également extraire les thèmes de divertissements: *des Codas, des Nouveaux sujets* (après leur émission facultative, ainsi qu'il a été dit plus haut) *et des parties libres* qui auront été entendues, combinées avec le Sujet.

Le choix de ces éléments n'est pas plus difficile à faire que celui qui fait l'objet spécial de cet exercice. Je n'y reviendrai pas.

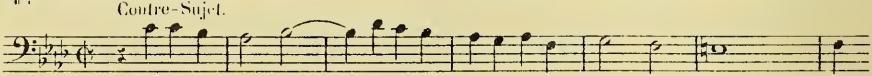
**Exemples de Divertissements.**

On vient de voir les éléments qui peuvent servir à former les divertissements; il s'agit maintenant de les mettre en œuvre; dans ce but je vais montrer plusieurs exemples où le divertissement se rattache à ce qui précède et à ce qui suit; ce sera, je pense, d'un enseignement utile pour l'élève.

**A deux parties**

4

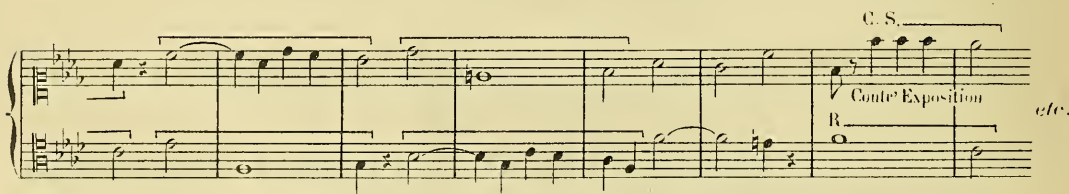
SUJET.  *etc.*

Contre-Sujet. 

DIVERTISSEMENT RELIANT L'EXPOSITION DE LA FUGUE A LA CONTR' EXPOSITION.



Fin de la Rép.      Frag! du Sujet.      Frag! du Sujet en imitation.      DIVERTISSEMENT.



C. S.      Contre Exposition      R.      *etc.*

DIVERTISSEMENT  
RELIANT LE RELATIF  
MAJEUR A LA  
SOUS-DOMINANTE.

Fin de la Rép. en Mi<sup>b</sup>

FRAG! du Sujet.

DIVERTISSEMENT

FRAG! du C. S.

par mouvt contraire

FRAG! du C. S. par mouvt contraire

Sujet

FRAG! du Sujet par mouvt contraire

Sujet en Si<sup>b</sup> min.

FRAG! du C. S. par mouvt contraire

Contre-Sujet

etc.

### A trois parties

SUJET.

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT L'EXPOSITION  
DE LA FUGUE A LA  
CONTR' EXPOSITION.

Fin de la Rép.

FRAG! du Sujet

DIVERTISSEMENT

FRAG! du C.S.

Fin du C.S.

FRAG! du C.S.

FRAG! du C.S.

Rép.

Contre Exposition

C. S.

etc.

Fin de la Rép. au relatif maj. Partie libre en imitation.

Partie libre en imitation. Fin du C.S.

DIVERTISSEMENT

DIVERTISSEMENT

DIVERTISSEMENT

Figure de la Rép. continuée pour former le Divertissement.

Fragment du Sujet. Tête du C.S. Sujet à la 6<sup>te</sup> (mode maj.)

C.S. etc.

### A quatre parties

SUJET. etc.

Fragment du Sujet Contre Exposition

FIN D'UN DIVERTISSEMENT SE RELIANT A LA CONTR' EXPOSITION. Rép. etc.

SUJET. etc.

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT L'EXPOSITION  
DE LA FUGUE AU  
RELATIF MINEUR.

Fin de Contre-Sujet.

Tête du C. S. formant Canon

Canon

Fin de la Réponse

Canon

C. S.

Sujet au relatif mineur

(1)

Canon

etc.

SUJET

etc.

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT L'EXPOSITION  
DE LA FUGUE AU  
RELATIF MAJEUR.

Fin de la Réponse.

Fin du Contre Sujet.

DIVERTISSEMENT.

Fin du C. S.

(1) Ce re peut s'analyser de deux manières: comme note de passage venant d'un mi supposé, ou comme Troisième de du supposé: ce qui est parfaitement légitime et musical.

Sujet au relatif majeur. etc.

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

Divertissement  
reliant l'exposition  
de la fugue au  
relatif mineur.

Frag! du Sujet.

Fin du Contre-Sujet.

Fin de la Réponse.

C. S.

Sujet au relatif min.

etc.

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

THEME DU DIVERTISSEMENT (Frag! de la Rép. prolongé)

Fin de la Rép. au relatif min.

Fin du Contre-Sujet.

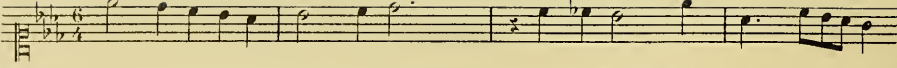
Partie libre en imitation

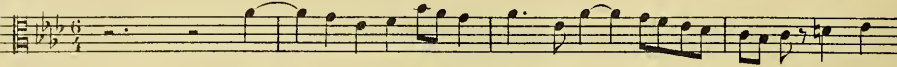
DIVERTISSEMENT.

DIVERTISSEMENT RELIANT LE RELATIF MINEUR A LA SOUS-DOMINANTE.

Sujet à la Sous-Dominante


etc.

SUJET.  etc.

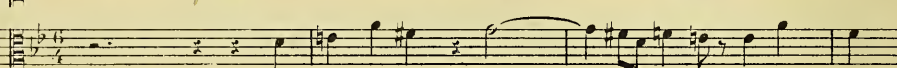
CONTRE-SUJET.  etc.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT LA  
SOUS-DOMINANTE  
AU 2<sup>e</sup> DEGRÉ.

*Fragment du C.S.*  
*Fin du C.S.*  
*Fragment du Sujet.*  
*Fin du Sujet au 4<sup>e</sup> degré.*  
*DIVERTISSEMENT!*  
*Sujet au 2<sup>e</sup> degré.*  
*C.S.*




SUJET.  etc.

CONTRE-SUJET.  etc.

DIVERTISSEMENT  
RELIANT LE  
RELATIF MAJEUR  
AU 6<sup>e</sup> DEGRÉ.

*Fragment de la Réponse*  
*Fin de la Rép. au relatif maj.*  
*Fin du C.S.*  
*Partie libre se reproduisant plus loin.*



*Partie libre déjà entendue*  
*C.S.*  
*Sujet au 6<sup>e</sup> degré*





## EXERCICES.

Choisir des sujets, en faire les Contre-sujets et s'exercer à établir des divertissements pouvant relier les diverses parties d'une Fugue; par exemple:

L'Exposition à la Contre-Exposition (au cas où l'on en voudrait faire une, ce qui est tout-à-fait facultatif et même assez peu usité).

L'Exposition au mode relatif.

La Contre-Exposition au mode relatif.

Le mode relatif au 4<sup>e</sup> degré et au 2<sup>e</sup>, si la Fugue est majeure.

Le 4<sup>e</sup> degré au 2<sup>e</sup>, et le 2<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup>, si la Fugue est majeure.

Le mode relatif au 6<sup>e</sup> degré et au 4<sup>e</sup>, si la Fugue est mineure.

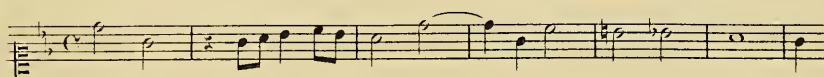
Le 6<sup>e</sup> degré au 4<sup>e</sup>, et le 4<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup>, si la Fugue est mineure.

Ces exercices doivent être faits à 2, 3 et à 4 parties, mais en plus grand nombre sous cette dernière forme. Il est bon de dire que l'ordre adopté pour les exercices précédents ne détermine pas celui de la construction de la Fugue. Ce sont, comme je l'ai dit plus haut, des exercices isolés servant à rattacher les différentes parties de la Composition. L'ordre dans lequel les divers éléments doivent être présentés est indiqué dans le *Plan général*. J'y ajouterai plus tard quelques remarques.

## DES MODIFICATIONS QUE PEUT NÉCESSITER LE CHANGEMENT DE MODE DANS CERTAINS SUJETS.

Il arrive que lorsqu'on veut faire entendre le sujet au relatif mineur ou majeur du ton établi (selon que le sujet est dans tel ou tel mode), on est quelquefois embarrassé, soit parce que la reproduction exacte de certains passages chromatiques enlève tout sentiment réel du mode, soit encore que certaines autres reproductions exactes donnent lieu à des intervalles un peu à l'aspect et d'intonation, ou bien affaiblissent le contour mélodique et la texture harmonique.

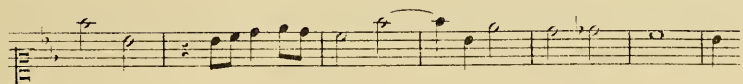
Les exemples que je vais mettre sous les yeux, montreront clairement ce que je veux exposer.

Je suppose ce sujet: 

si j'en supprime le mouvement chromatique final dans le mode majeur, je lui enlève toute sa physionomie et toute sa saveur. Ex:



Il faut donc adopter cette version, qui reproduit exactement le mouvement chromatique:



Voici maintenant deux sujets dont la terminaison est semblable :

Pour le 1<sup>er</sup> de ces sujets, en conservant le mouvement chromatique, on obtient aux deux dernières mesures :

Le ré  $\flat$  est si rapproché du ré  $\natural$  dans la dernière mesure qu'il paraît difficile d'en effacer l'impression, quelle que soit l'harmonie accompagnante.

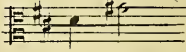
La version qui me paraît la meilleure est donc :

Au contraire, dans le second de ces sujets, la durée du la  $\flat$  peut permettre une harmonisation de nature à en effacer l'impression, et par conséquent de conserver au sujet sa vraie physionomie dans la reproduction en majeur. La version suivante est donc très admissible pour la dernière mesure :

bien qu'on puisse également inter-  
préter ainsi cette mesure :

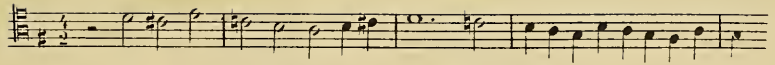
On voit de nouveau ici la place que le goût et le sentiment musical tiennent dans ces études.

Des difficultés d'autre nature peuvent se présenter ; Ex :

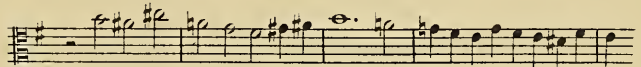
La version réelle pour la reproduction en mineur de la 5<sup>e</sup> mesure serait :  mais cet intervalle ayant une certaine âpreté, on peut l'adoucir en remplaçant le sol  $\sharp$  par le sol  $\natural$  ; ce qui donne comme version préférable :

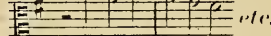
(1) L'Auteur de ce sujet, M<sup>r</sup> Ch. Lempereur, préfère cette dernière version.

Enfin le sujet suivant :



donne comme reproduction au relatif mineur :



Au premier abord, elle paraît un peu rigoureuse et on est tenté d'adopter la version  etc.

mais on l'éloigne aussitôt, à cause de sa fadeur mièvre, pour revenir à la 1<sup>ère</sup>  etc.

qui s'imposera d'autant mieux qu'elle sera harmonisée d'une façon substantielle.

On devra, du reste, toujours préférer la reproduction conservant les intervalles caractéristiques de la tonalité, toutes les fois qu'il sera possible de l'harmoniser d'une façon intéressante, ingénieuse, simple et tonale.

Ces exemples suffisent amplement pour diriger l'élève dans des cas similaires.

De même que l'*Exposition* est séparée du ton relatif par un *Divertissement*, de même aussi d'autres divertissements doivent conduire aux deux dernières émissions du sujet dans les deux autres tons relatifs. A ce propos, je rappelle qu'on peut supprimer une de ces deux émissions. Au cas où l'on ne fait pas cette suppression et où l'on veut faire entendre le sujet *dans les deux* derniers tons relatifs, l'ordre de cette émission importe peu et est facultatif.

Je rappelle aussi que la dernière émission du sujet avant le *Stretto* peut ne pas être accompagnée du Contre-sujet. Les parties accompagnantes ne doivent pas dans ce cas être de simples parties de remplissage; mais elles doivent au contraire être empruntées par leur forme et leur rythme à des parties libres intéressantes déjà entendues.

Il est possible, et quelquefois d'un excellent effet, dans une *Fugue majeure*, de faire entendre le Sujet au *mode mineur direct*. Mais cela ne peut se produire heureusement qu'immédiatement avant le *Stretto*. Dans ce cas, le sujet est suivi d'un *Divertissement* parcourant facultativement les tonalités relatives de ce mineur direct, et aboutissant au repos sur la dominante précédant le *Stretto*. La rentrée dans le mode majeur dès le début du *Stretto* acquiert ainsi une saveur appréciable.

Nous arrivons au point de la Fugue où tous les éléments vont se mettre en œuvre de la manière que je dirai. Ce point s'appelle *Stretto*; il est *presque toujours* précédé d'un repos sur la dominante; ce repos n'est pourtant pas obligatoire, et il est des Fugues dont le *Stretto* s'enchaîne directement avec ce qui précède. (L'élève verra du reste par les exemples qui seront donnés plus tard, les diverses combinaisons qui peuvent se présenter). Une *Pédale* de dominante peut être introduite immédiatement avant l'attaque du *stretto*; il est *préférable* dans ce cas de la faire courte, à moins que les proportions de la Fugue ne permettent de lui donner des dimensions plus étendues.

## Le Stretto et la Pédale

Le *Stretto* est, comme je l'ai dit dans le *Plan général*, la partie de la Fugue où les éléments les plus intéressants se donnent pour ainsi dire rendez-vous pour se condenser, se réunir, se *servir*.

Le *Stretto* proprement dit est formé d'un *Canon* de la *Réponse* allant sous ou sur le *Sujet*, Ex :

Quelquefois du *sujet* allant sous ou sur la *réponse*, Ex :

Quelquefois aussi, mais rarement, les deux combinaisons sont praticables, Ex :

CANON COMMENCANT  
PAR LE SUJET.

LE MÊME COMMENCANT  
PAR LA RÉPONSE,  
ET SE CONTINUANT  
JUSQU'À LA FIN.

<sup>(1)</sup> Beaucoup de sujets forment le Canon en entier; d'autres au contraire n'en forment qu'une partie.

<sup>(2)</sup> Certains de ces canons se suffisent harmoniquement à eux-mêmes; d'autres ont besoin d'être soutenus par une basse, comme on le voit dans cet exemple.

AUTRE CANON  
COMMENÇANT PAR LE SUJET,  
SOUTENU PAR UNE BASSE  
ET UNE HARMONIE  
OBLIGATOIRES.

RÉP.

(1)

LE MÊME.  
COMMENÇANT PAR LA RÉPONSE,  
ET S'ARRÊTANT AU MILIEU  
DE LA 3<sup>e</sup> MESURE.

RÉP.

SUJ.

Ce dernier Sujet comporte aussi un Canon à l'8<sup>ve</sup> qui peut figurer dans les combinaisons de l'ensemble du stretto; je le montre ici comme particularité à imiter toutes les fois que les motifs, quels qu'ils soient, s'y prêteront; Ex:

CANON A L'8<sup>ve</sup>

SUJ.

SUJ.

La plupart des sujets d'école comportent des canons plus ou moins prolongés dans le genre de ceux que nous venons de voir, mais *principalement* ceux de la réponse se combinant sous ou sur le sujet. Ils comportent aussi presque toujours la possibilité de faire des *entrées* à des points différents, se prolongeant plus ou moins par mouvement semblable ou contraire, soit en conservant les valeurs, soit en les augmentant ou en les diminuant; Ex:

SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

SUJ.

(1) L'analyse de ce passage, qui peut sembler difficile au premier abord, est cependant très naturelle si l'on considère que le mouvement mélodique du Ténor n'est que la modification rythmique de: La version adoptée est préférable, étant dans le cas d'un être général des valeurs employées.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

3<sup>e</sup> STRETTE. (véritable-commencant par la Réponse)

RÉP.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse par augtion sur la Réponse) pouvant conduire à la Pédale de dominante.

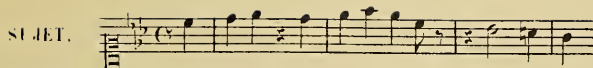
RÉP.

5<sup>e</sup> STRETTE sur Pédale de dominante (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)

S.U. par mouvement contraire

6<sup>e</sup> STRETTE sur Pédale de Tonique (Entrées plus rapprochées)

S.U.



1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

REP.

SUJ.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

SUJ.

RÉP.

3<sup>e</sup> STRETTE. (commencant par la Réponse)

REP.

SUJ.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

REP.

SUJ.

*etc.*

5<sup>e</sup> STRETTE. (Strette véritable)

REP.

SUJ.

6<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet sur la Réponse par augtion, avec le Sujet lui-même augté 4 fois)  
 SUJ.

Musical score for the 6<sup>e</sup> STRETTE. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The top staff is labeled 'SUJ.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'RÉP. par augtion' and contains a similar melodic line. The third and fourth staves are labeled 'SUJ. augté 4 fois' and contain the subject line repeated four times with increasing rhythmic values. The score ends with a double bar line and repeat signs.

7<sup>e</sup> STRETTE. (Entrées plus rapprochées)  
 SUJ.

Musical score for the 7<sup>e</sup> STRETTE. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The top staff is labeled 'RÉP.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'SUJ.' and contains a similar melodic line. The third and fourth staves are labeled 'SUJ. RÉP.' and contain the subject and response lines. The score is marked 'allarg.' and ends with a double bar line and repeat signs.

SUJET.

Musical score for the subject of the 7<sup>e</sup> STRETTE. It is a single staff in a key signature of two flats and a 3/4 time signature, showing the melodic line of the subject.

1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

Musical score for the 1<sup>re</sup> STRETTE. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The top staff is labeled 'SUJ.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'RÉP.' and contains a similar melodic line. The third and fourth staves are labeled 'SUJ.' and contain the subject line. The score ends with a double bar line and repeat signs.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

Musical score for the 2<sup>e</sup> STRETTE. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The top staff is labeled 'RÉP.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'SUJ.' and contains a similar melodic line. The third and fourth staves are labeled 'SUJ.' and contain the subject line. The score ends with a double bar line and repeat signs.



3<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

5<sup>e</sup> STRETTE. (véritable)

RÉP.

6<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet par mouvt contraire sur le Sujet lui-même)

1) Le do de la mesure précédente est considéré comme soutenu sur ce 1<sup>er</sup> temps et retardant le si.

REP.

Musical score for the 7th Strette, featuring four staves. The top two staves are marked 'SUJ.' and the bottom two are marked 'REP.'. The music consists of rhythmic patterns with slurs and repeat signs.

Ce sont des *entrées* de ce genre qui forment en grande partie ce qu'on est convenu de désigner sous le nom général de *Stretto*.

On ne perdra jamais de vue que les diverses combinaisons doivent être présentées de manière à exciter un *intérêt toujours croissant*.

La première entrée, qui se fait avec le sujet, peut être ou non accompagnée d'un ou de plusieurs dessins se rattachant à ce qui précède, et dont un au moins doit se prolonger sous la seconde entrée, Ex :

1<sup>re</sup> LA PREMIÈRE ENTRÉE DU SUJET N'ÉTANT PAS ACCOMPAGNÉE.

SUJET.

Musical score for the first example. It shows a single staff for the 'SUJET.' and a grand staff for the 'DÉBUT DU STRETTO.' which includes a 'REP.' section and ends with 'etc.'.

SUJET.

Musical score for the second example. It shows a single staff for the 'SUJET.' and a grand staff for the 'DÉBUT DU STRETTO.' which includes a 'REP.' section and ends with 'etc.'.

2<sup>e</sup> LE DÉBUT DU STRETTO ÉTANT ACCOMPAGNÉ D'UN DESSIN SE RATTACHANT A CE QUI PRÉCÈDE.

SUJET.

Musical score for the second example. It shows a single staff for the 'SUJET.' and a grand staff for the 'DÉBUT DU STRETTO.' which includes a 'REP.' section and ends with 'etc.'.

STRETTO. *rall.* *a tempo.* REP.

Musical score for the third example. It shows a grand staff with 'STRETTO.' markings including 'rall.' and 'a tempo.', and a 'REP.' section.

First system of a musical score. It consists of four staves: Treble, Violin, Viola, and Bass. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The first two staves have a melodic line, while the last two have a more rhythmic accompaniment. The word "etc." is written at the end of the system.

SUJ.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It begins with the word "SUJ." above the first staff. The notation continues across the staves.

**SRETTO.** rit. a tempo

Third system of the musical score. It features a tempo change from "rit." (ritardando) to "a tempo". The word "SUJ." is written above the second staff. The notation continues across the staves.

REP.

Fourth system of the musical score. It begins with the word "REP." above the first staff. The notation continues across the staves, with "SUJ." written above the fourth staff.

Fifth system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The word "REP." is written above the third staff, and "etc." is written at the end of the system.

La 2<sup>d</sup>e entrée, qui a lieu avec la réponse, *ne doit pas être assez éloignée de la 1<sup>re</sup>* pour qu'on ait la sensation d'une nouvelle exposition, et elle doit se produire sur une note au moins appartenant encore au sujet présenté par la partie qui a fait la 1<sup>re</sup> entrée; Ex:

The image contains three musical examples, each consisting of a single staff for the Subject (Sujet) and a grand staff for the Stretto. The first example shows the Subject starting on a G4 note, and the Stretto starting on a G3 note. The second example shows the Subject starting on a G4 note, and the Stretto starting on a G3 note. The third example shows the Subject starting on a G4 note, and the Stretto starting on a G3 note. Each example includes a 'S.J.' (Subject) section and a 'RÉP.' (Réponse) section, with 'etc.' indicating the continuation of the piece.

Il en sera de même pour tous les autres strettos qui se succéderont ensuite, c'est-à-dire qu'il ne doit pas, pour ainsi dire, y avoir solution de continuité entre la partie qui propose et celle qui lui répond. Pour exprimer ma pensée par une figure, je dirai que c'est une chaîne dont tous les anneaux se tiennent.

Par les exemples de strettos complets qui suivront, on verra que les entrées, faites toujours en commençant par la tête du Sujet, de la Réponse et même du Contre-sujet, dont on peut aussi se servir pour faire des strettos, on verra, dis-je, que ces entrées se succèdent en se rapprochant, jusqu'à ce qu'on produise le véritable Canon du Sujet et de la Réponse. Ce canon peut se faire en dehors de la Pédale ou sur la Pédale même.

Il va sans dire que dans tout cela, le Contre-sujet peut être appelé à jouer son rôle, soit en servant, comme je viens de le dire, à former des Strettos, soit en accompagnant le Sujet ou la Réponse, entièrement ou par fragments.

Les parties libres d'un relief suffisant, la Coda et aussi le Nouveau-sujet (dont je parlerai plus loin), s'il y en a un; tous ces éléments prennent part à l'action, se réunissent, se mêlent, se confondent, de manière à produire un intérêt croissant et chaleureux qui attire et retienne l'attention.

Les différentes entrées dont il vient d'être parlé ne se succèdent pas toujours sans interruption; elles sont souvent reliées par de courts divertissements.

Avec les sujets qui ne fournissent pas de canon, le stretto ne peut se composer que d'entrées, que l'ingéniosité du compositeur parvient à introduire selon que la forme mélodique du sujet le permet.

EXEMPLE D'UN SUJET NE  
DONNANT LIEU QU'À DES ENTRÉES  
POUR FORMER LE STRETTO.



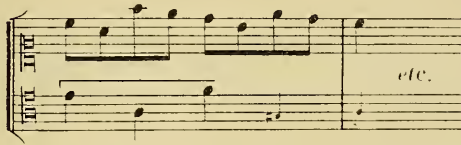
L'entrée la plus éloignée se  
produira ainsi, à la 4<sup>e</sup> mesure.



Une entrée d'une très courte  
durée à la fin de la 3<sup>e</sup>.



Une à la 3<sup>e</sup>.



Et enfin une au milieu  
de la 1<sup>re</sup>.



Cas curieux et assez rare, ces quatre entrées, après avoir été entendues successivement, peuvent se réunir  
simultanément sur le sujet et former un tout harmonique très satisfaisant.

EV:

Nous arrivons à la *Pédale*, non celle dont j'ai déjà parlé, qui peut parfois précéder immédiatement le *Stretto*, mais celle qui en fait partie intégrante, qui existe dans presque toutes les fagnes d'école, qui acquiert ici une grande importance par les combinaisons auxquelles elle sert de base, et qui prépare pour ainsi dire la conclusion de la Fugue.

Elle repose toujours sur la dominante ou sur la tonique, quelquefois sur les deux alternativement, et est placée à la basse.

Sur elle peuvent se dérouler de nombreuses et diverses combinaisons déjà indiquées dans le Plan général, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler: *Canon du Sujet et de la Réponse, imitations, canons divers*, etc.

L'opportunité de l'emploi des *Pédales* est laissée à la libre initiative du Compositeur; je n'insisterai donc pas sur ce point, sinon pour dire que si l'on fait deux *Pédales* dans le *Stretto*, c'est celle de *tonique* qui doit être la *seconde* et qui doit, sinon tout-à-fait terminer la Fugue, mais être *très près de sa conclusion*. Je conseillerai cependant, au cas où l'on aurait fait avant le *Stretto* une *Pédale* de dominante *d'un certain développement*, de ne faire ensuite qu'une *Pédale* de tonique.

Ce n'est que dans le cas où la *Pédale* précédant le *Stretto* serait *très courte*, qu'on en pourrait faire une *seconde* plus développée au cours du *Stretto*.

En tout cas, il faut éviter l'abus, et ne pas en faire trois dans la même Fugue, à moins que cette Fugue n'ait des proportions *considérables*.

Il est urgent de dire ici que, dans le *Stretto*, et principalement sur la *Pédale*, la liberté d'écriture devient plus grande, et que les *dissonances* qui ont pour *fondamentale la dominante* peuvent se pratiquer *sans préparation*, surtout si elles favorisent l'emploi heureux et simultané des motifs saillants de la Fugue.

De même aussi, sur la *Pédale*, des modulations éloignées peuvent quelquefois être présentées avec bonheur par une main habile.

Il faut encore faire observer qu'il est parfois d'un excellent effet de terminer une Fugue mineure en mode majeur. C'est un rayon de soleil éclairant la fin d'une œuvre qui a pu paraître longtemps grise et sombre.

Enfin, si le sujet s'y prête, il peut être très bon de présenter la terminaison d'une Fugue en forme de *Choral*; cela donne alors un sentiment de grandeur et de majesté qui convient fort bien à certains sujets.

Mais quelle que soit la forme adoptée pour la conclusion, et la liberté des harmonies employées, on ne doit en aucun cas s'écarter du style et du caractère général de la Composition.

Des *Strettos* de différent caractère, donnés maintenant comme exemples, montreront mieux que je ne saurais le dire comment doit être ordonnée cette partie de la Fugue.

# Stretto d'une Fugue réelle à 2 voix.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

STRETTO. Réponse

Sujet

Tête du Contre-suj.

Sujet

Réponse

Fin du C.S.

Fin du C.S. Tête du C.S.

Stretto plus rapproché commençant par la Réponse.

Réponse

Sujet

Fin du Sujet tronqué pour former imitation.

Sujet pris par motif contraire formant Stretto.

Tête du C.S.

Tête du C.S. poco più largo.

Suj. par motif rétrograde.

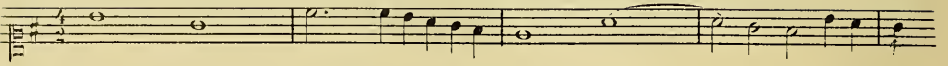
Canon de l'octave

avec le Suj. en diminution.

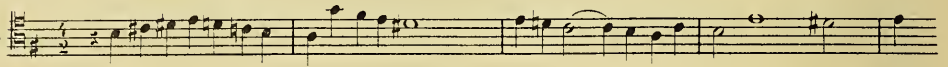
alla - gan - do

# Stretto d'une Fugue du ton à 3 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



STRETTO.

This system shows the beginning of the stretto. The top staff contains the 'Réponse' (Answer) in treble clef. The bottom staff contains the 'Sujet' (Subject) in bass clef. A label 'Fragt du C.S.' (Fragment of the Counter-Subject) is placed above the subject line in the second measure.

This system continues the stretto. The top staff shows the 'Sujet' in treble clef. The bottom staff shows the 'Contre-Sujet' in bass clef. A label 'Tête du Contre-Sujet' (Head of the Counter-Subject) is placed above the counter-subject line in the second measure.

This system continues the stretto. The top staff shows the 'Sujet' in treble clef. The bottom staff shows the 'Contre-Sujet' in bass clef. A label 'Fragt du C.S.' is placed above the counter-subject line in the second measure.

This system shows a 'Canon à l'octave commençant par la tête de la Réponse' (Canon at the octave beginning with the head of the Answer). The top staff shows the 'Réponse' in treble clef. The bottom staff shows the 'Sujet' in bass clef, starting an octave lower than the subject in the previous system.



Sujet par mouv<sup>t</sup> contraire (1)

Réponse par mouv<sup>t</sup> contraire formant stretto

Réponse par mouv<sup>t</sup> contraire

Sujet en augmentation allant sur le Sujet réel.

Sujet.

Pédale.

imitation par mouv<sup>t</sup> contraire

avec une figure du Contre-sujet.

Tête du Sujet par diminution.

Canon à l'octave.

Sujet en augmen<sup>tion</sup>

al - lar - gan - do.

(1) C'est un tel ou tel exemple de retard se résolvant en montant; cette particularité très rare n'est admissible que lorsque, comme dans le cas présent, on a une de ces lignes combinées, où on veut conserver aux thèmes dont on se sert leur contour et leur physionomie.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

1<sup>re</sup> STRETTE.

Rép.

2<sup>e</sup> STRETTE. (TÊTE DU CONTRE-SUJET)

Tête du C.S.

3<sup>e</sup> STRETTO (VÉRITABLE)

Rép.

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings. Labels include "Rép." at the top right, "Suj." in the Alto staff, and "Rép." in the Tenor staff.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It features more complex rhythmic figures and melodic lines. Labels include "Frag. du S." in the Alto staff, "Frag. du C.S." in the Tenor staff, and "Frag. du S." in the Bass staff.

*poco più lento*

Third system of musical notation, marked "poco più lento". It shows a change in tempo and includes more sustained notes. Labels include "Frag. du S." in the Alto staff, "Suj." in the Tenor staff, and "Frag. du Sujet." in the Bass staff.

Fourth system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It features melodic lines with slurs and dynamic markings. A label "Frag. du C.S." is present in the Tenor staff.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

CONTRE-SUJET.

2<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

3<sup>e</sup> STRETTE (avec la tête du C.S.)  
C.S. 175

Musical score for the 2<sup>e</sup> and 3<sup>e</sup> strettas. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The 2<sup>e</sup> strette begins with a 'Rép.' (Reprise) marking. The 3<sup>e</sup> strette begins with a 'Suj.' (Subject) marking and includes a 'C.S.' (Coda) marking. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the 4<sup>e</sup> strette, labeled '4<sup>e</sup> STRETTE (véritable) Rép.'. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). It begins with a 'Suj.' (Subject) marking and includes a 'Rép.' (Reprise) marking. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the 5<sup>e</sup> strette. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the 6<sup>e</sup> strette. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). It includes 'Fragl du C.S.' (Fragment of the Coda) markings in the first, second, and third staves. The music is marked 'allarg.' (ritardando) and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE.  
Suj.

Rép.

C.S.

Suj.

Rép.

C.S.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Strette du Contre-sujet)

Rép.

C.S.

Tête du C.S.

3<sup>e</sup> STRETTE. (véritable)

Musical score for the first system of the 3<sup>e</sup> Strette. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of the top staff is marked with a 'Suj.' (Sujet). The second measure of the second staff is marked with a 'Rép.' (Répétition). The third measure of the third staff is marked with a 'Suj.' (Sujet).

Musical score for the second system of the 3<sup>e</sup> Strette. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of the second staff is marked with a 'Rép.' (Répétition).

4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées)  
Poco più lento. Suj.

Musical score for the third system of the 4<sup>e</sup> Strette. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of the top staff is marked with a 'Rép.' (Répétition). The first measure of the third staff is marked with a 'Suj.' (Sujet). The first measure of the bottom staff is marked with a 'Rép.' (Répétition).

Musical score for the fourth system of the 4<sup>e</sup> Strette. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano clef. The bottom staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of the top staff is marked with 'allarg.' (allargando). The first measure of the third staff is marked with a 'Suj.' (Sujet).

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE.  
Suj.

STRETTO.

Rep.

Suj.

Rép.

2<sup>e</sup> STRETTE.  
Frag<sup>1</sup> du C.S.

Tête du C.S.

Rép.

Suj.



3<sup>e</sup> STRETTE.

Musical score for the 3<sup>e</sup> STRETTE. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a forte dynamic (f). The second measure has a 'Suj.' (Subject) marking. The third measure has a 'Rép.' (Repeat) marking. The fourth measure has a 'Suj.' marking. The piece concludes with a repeat sign.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Les entrées par moult contraire.)

poco rit. a tempo.

Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE. It consists of four staves. The key signature changes to two sharps (D major). The tempo marking is 'poco rit. a tempo.'. The first measure has a forte dynamic (f). The second measure has a 'Suj.' marking. The third measure has a 'Rép.' marking. The fourth measure has a 'Suj.' marking. The piece concludes with a repeat sign.

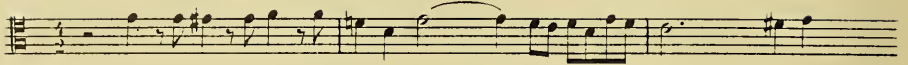
Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE, continuing from the previous system. It consists of four staves. The first measure is marked with a forte dynamic (f) and a 'Rép.' marking. The second measure has a 'par diminution' marking. The third measure has an 'A' marking. The fourth measure has an 'A' marking. The piece concludes with a repeat sign.

al - lar - gan - do

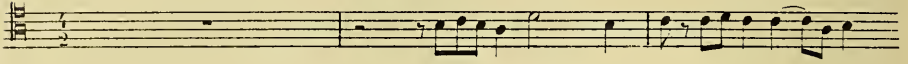
Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE, continuing from the previous system. It consists of four staves. The first measure has a 'Suj. (nouvl' contr.)' marking. The second measure has a 'Suj. (nouvl' contr.)' marking. The third measure has a 'Suj. (nouvl' contr.)' marking. The piece concludes with a repeat sign.

# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



Suj.

Rep.

Suj.

Frag<sup>1</sup> du S.

C. S.

Frag<sup>1</sup> du S.

Frag<sup>1</sup> du S.

Rep.

2<sup>e</sup> STRETTO. (véritable)

C.S.  
Rép.  
Suj.

3<sup>e</sup> STRETTO. (Tête du C.S.)

Tête du C.S.

4<sup>e</sup> STRETTO

Rép.

Tête du C.S.  
Rép.  
Tête du C.S.  
Frag<sup>t</sup> du C.S.  
Tête du C.S.  
Frag<sup>t</sup> du C.S.

(commençant par la Réponse).

allarg.

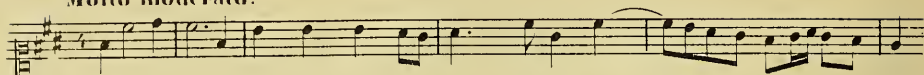
Suj.

molto

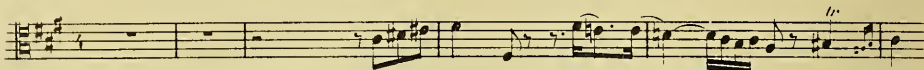
# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 2 Contre-sujets.

Molto moderato.

SUJET.



1<sup>er</sup> CONTRE-SUJET.



2<sup>e</sup> CONTRE-SUJET.



1<sup>er</sup> STRETTE.

1<sup>er</sup> S. (Subject) in the first voice.

1<sup>er</sup> C.S. (1st Counter-Subject) in the second voice.

2<sup>e</sup> C.S. (2nd Counter-Subject) in the third voice.

Rép. (Repeat) in the fourth voice.

1<sup>er</sup> S. (Subject) in the first voice.

1<sup>er</sup> C.S. (1st Counter-Subject) in the second voice.

2<sup>e</sup> C.S. (2nd Counter-Subject) in the third voice.

Rép. (Repeat) in the fourth voice.

1<sup>er</sup> C.S. (1st Counter-Subject) in the first voice.

2<sup>e</sup> C.S. (2nd Counter-Subject) in the second voice.

Frag<sup>1</sup> du 2<sup>e</sup> C.S. (Fragment of the 2nd Counter-Subject) in the third voice.

Frag<sup>1</sup> du 1<sup>er</sup> C.S. (Fragment of the 1st Counter-Subject) in the fourth voice.

2<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

3<sup>e</sup> STRETTE.  
Tête du 2<sup>d</sup> C.S.)

Musical score for the 2<sup>e</sup> and 3<sup>e</sup> strettas. The 2<sup>e</sup> stretta begins with a 'Rép.' (Response) and the 3<sup>e</sup> with a 'Suj.' (Subject). The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

4<sup>e</sup> STRETTE (véritable)  
Suj.

Musical score for the 4<sup>e</sup> stretta, labeled as 'véritable' and starting with a 'Suj.' (Subject). The score is written for four staves. It includes markings for '2<sup>e</sup> C.S.', '1<sup>er</sup> C.S.', and '1<sup>er</sup> C.S.'.

Musical score for the 5<sup>e</sup> stretta, starting with a 'Rép.' (Response). The score is written for four staves. It includes markings for 'Rép.', 'Fragl. du 2<sup>e</sup> C.S.', and '2<sup>e</sup> C.S.'.

5<sup>e</sup> STRETTE. (entrées plus rapprochées.) Suj. *allarg. molto.*

Musical score for the 5<sup>e</sup> stretta with 'entrées plus rapprochées' and 'allarg. molto' marking. It includes 'Rép.' and 'Suj.' markings. The score is written for four staves.

J'ai réservé intentionnellement pour la fin un élément très facultatif: *Le Nouveau Sujet*. — Je parlerai également des *parties libres*, dont on a du reste déjà vu et apprécié l'emploi, et de la *Pédale supérieure ou intérieure*.

## Le Nouveau Sujet.

Quand on veut donner à la Fugue un intérêt plus varié, plus fantaisiste, on quand le sujet se prête insuffisamment aux développements nécessaires, on peut alors faire intervenir un nouveau thème, dont le rôle est de servir à enrichir les combinaisons futures.

Ce nouveau thème prend le nom de: *Nouveau sujet*. Il doit avoir un contour différent du premier, être accompagné d'un Contre-sujet, le tout se prêtant à des développements de nature à se combiner avec les éléments du 1<sup>er</sup> Sujet et quelquefois du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet. Ce Nouveau Sujet fait son apparition ordinairement après le Sujet au relatif mineur ou majeur, ou bien il prend la place de la dernière émission du Sujet avant le Stretto.

En tout cas il doit reparaître dans le Stretto et se mélanger activement aux différents épisodes dont celui-ci est composé.

L'exemple suivant suffira pour montrer le parti qu'on peut tirer de ce nouvel élément. Je prends la Fugue à l'entrée même du Nouveau Sujet, après le relatif mineur, en exposant pourtant tout d'abord le Sujet et le Contre-Sujet, afin de pouvoir se rendre compte du mélange des différents thèmes.

The musical score is divided into two systems. The first system shows the initial exposition of the 'SUJET' (Subject) in the upper voice and the 'CONT-SUJ.' (Counter-Subject) in the lower voice. The second system shows the 'Nouveau Sujet' (New Subject) in the lower voice and the 'Nouveau C.S.' (New Counter-Subject) in the upper voice. A 'Rép. du Nouveau Suj.' (Repeat of the New Subject) is also indicated in the upper voice. The score is written in G major and 3/4 time.

First system of musical notation, featuring four staves (treble, two middle, and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves. It includes the annotation "Frag<sup>l</sup> du Nouveau C.S." above the second staff.

Sujet à la Sous-dominante avec le Nouveau suj.

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes the annotations "Nouveau sujet" above the second staff and "Nouveau C.S." above the third staff. A double-headed arrow is positioned below the first staff.

Frag<sup>l</sup> du Nouveau suj.

Nouv. suj.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes the annotations "Nouv. C.S." above the second staff and "Sujet au 2<sup>d</sup> degré." above the third staff. A double-headed arrow is positioned below the third staff.

Musical score system 1, featuring four staves. The top staff is labeled "Tête du 1<sup>er</sup> C.S." and the bottom staff is labeled "Tête du Nouv. suj.". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Musical score system 2, featuring four staves. The top staff is labeled "Fragl du Nouv. C.S." and the bottom staff is labeled "Réponse par angm<sup>11</sup>". The music continues with various melodic and harmonic developments.

Musical score system 3, featuring four staves. The tempo marking "poco allarg." is present above the staves. The music shows a gradual expansion of intervals and a slower pace.

Musical score system 4, featuring four staves. The tempo marking "STRETTO." is present on the left. The system includes labels for "Suj.", "Rép.", and "1<sup>er</sup> C.S." on different staves, indicating a return to the original subject and first counter-subject.

(11) Quelquefois, dans une Fugue majeure, le repos avant le Stretto se fait sur la dominante du relatif mineur.



Stretto da 1<sup>er</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.  
Rép.

*tr*  
*tr*  
*tr*  
*tr*  
Frag!

du Nouv. C.S.

Sujet.  
Rép.  
Sujet.  
Rép.  
Pédale.

Continuation du dessin.

*tr*  
*tr*  
*tr*  
*tr*  
Frag! du Nouv. S.  
Ped. de touque.

Suj.

Nouv. suj.

Nouv. C.S.

Tête du Suj.

Fin du Suj.

Frag! du Suj.

*più lento.*

Tête du Nouv. suj.

*par mou! contraire.*

Tête du Nouv. suj.

*allarg.*

Les parties libres sont de deux sortes: celles dont la physionomie est suffisamment caractérisée pour pouvoir servir à des développements (on l'a déjà vu dans les exemples précédents), et celles dont le rôle modeste, mais utile, se borne à celui de parties de remplissage, destinées à compléter l'harmonie.

Il n'y a pas autre chose à en dire, sinon à en conseiller l'emploi judicieux.

## La Pédale supérieure ou intérieure.

Il peut y avoir, pour une *très courte durée*, des Pédales supérieures ou intérieures. Elles se font toujours sur la dominante ou la tonique du ton dans lequel on est au moment où elles se produisent, et ne doivent être étrangères aux accords que d'une façon très passagère.

Ex:

Voir l'exposition à 4 parties N° 10, donnée comme ex., page 143.

Je ne saurais trop recommander de n'user qu'avec une extrême sobriété de ce procédé, que je ne signale ici, qu'à titre de curiosité.

Il ne reste plus, pour compléter l'instruction de l'élève, qu'à mettre sous ses yeux des Fugues de divers caractères à 2, 3 et 4 voix.

La Fugue à 4 voix représentant le type le plus intéressant et de l'emploi le plus fréquent, se trouve ici en plus grand nombre.

Ensuite une à 5, une à 6, une à 7 et une à 8 voix montreront la manière de disposer, de conduire et de développer la composition avec un plus grand nombre de parties.

Enfin plusieurs Fugues d'élèves, ayant remporté le 1<sup>er</sup> prix au Conservatoire, compléteront ce volume. Elles feront voir à peu près le niveau qu'il faut atteindre pour mériter cette récompense.

Puisse le présent travail aider les élèves studieux dans cette étude difficile et quelquefois aride. C'est mon désir et ce serait ma joie. — Qu'ils ne se rebutent pas; ils trouveront certainement une large et artistique compensation à leurs efforts, et leurs œuvres futures se ressentiront de la maîtrise qu'ils auront acquise.

## Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 Parties.

La Fugue à 2 et à 3 parties doit avoir la même ordonnance générale que celle à 4 parties; mais offrant moins de ressources, elle diffère forcément dans certains détails. — Par exemple, en raison du peu de diversité qu'il est possible d'apporter dans les divertissements, la Contre Exposition y est plus souvent usitée, devenant elle-même un élément de variété. D'autre part on lui donne généralement une extension moins développée, les divers artifices dont elle se compose ne pouvant présenter le même intérêt que dans la Fugue à 4 parties.

Au contraire de ce qui se pratique dans celle-ci, il n'y a jamais de Pédale dans la Fugue à 2 parties, et assez rarement dans celle à trois, l'harmonie étant alors réduite à deux voix.

Ce sont du reste les seules différences à signaler, mais il était utile de les constater.

## Fugue du ton à 2 voix.

Tempo giusto quasi a capella Bép.

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the Soprano (Suj.) and Bass (Bép.) parts. The Soprano part starts with a counter-subject (C.S.) and later has a first answer (Fragt A.). The Bass part starts with the subject (Suj.) and later has a second answer (Fragt A.). The second system continues the development of the fugue, with the Soprano part having a subject (Suj.) and the Bass part having a first answer (Fragt A.).

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'Fragt A.' and 'C.S.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'C.S.' and 'Suj.'.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S. CONTRE - Rép.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'Fragt A.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'Fragt A.'.

EXPOSITION

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'Fragt A.' and 'C.S.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'C.S.' and 'Suj.'.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S. et le Fragt A.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'Fragt A.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'Fragt A.'.

RELATIF MINEUR.

Suj.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'Fragt A.' and 'Fragt A.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'C.S.' and 'Rép.'.

C.S.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

Fragt du Suj.

Musical score system 6, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'C.S.' and 'Fragt du Suj.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'Fragt du Suj.'.

2<sup>e</sup> DEGRÉ. Fragt A.

C.S.

Musical score system 7, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a melodic line with notes and rests, marked with 'Fragt A.' and 'C.S.'. The bass clef part includes a bass line with notes and rests, marked with 'Suj.'.

SOUS DOMINANTE.

Suj.

Fragt A. C.S.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

rall.  $\Omega$  STRETTO. a tempo. Rép. Suj.

1<sup>re</sup> STRETTE. Suj. Fragt A. C.S. Fragt A.

2<sup>de</sup> STRETTE. (de la tête du C.S.) C.S. Rép. Suj. Fragt A.

3<sup>e</sup> STRETTE. Rép. 4<sup>e</sup> STRETTE. Suj. Rép.

5<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse par augmentation sur le Sujet) Suj. Rép. par augmentation

6<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet par mouvt contraire.) Più lento. Rép. allarg. Suj. par mouvt contraire

## Fugue du ton à 3 voix

Mod<sup>to</sup> molto sostenuto.

Rép.

C.S.

DIVERTISSEMENT avec un Frag<sup>t</sup> d'élutant sur la fin de la Réponse.

CONTRE-EXPOSITION.

DIVERTISSEMENT avec la fin du C.S.

RELATIF MAJEUR.  
C.S.

Musical score for 'RELATIF MAJEUR. C.S.' in three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in a major key with a common time signature. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. A 'Suj.' (Subject) label is placed above the bass staff in the second measure.

## DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.' in three staves. The tempo is marked 'C.S.' (Allegretto). The first staff features a melodic line with a 'Rép.' (Repeat) sign above it. The second and third staves continue the harmonic accompaniment.

6<sup>e</sup> DEGRÉ.

Musical score for '6<sup>e</sup> DEGRÉ.' in three staves. The tempo is marked 'C.S.' (Allegretto). The first staff has a melodic line with a 'Suj.' (Subject) label above it. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

1<sup>re</sup> STRETE.

Musical score for '1<sup>re</sup> STRETE.' in three staves. The tempo is marked 'Suj.' (Subject). The first staff has a melodic line with a 'Rép.' (Repeat) sign above it. The second and third staves provide harmonic accompaniment.



2<sup>e</sup> STRETE. (du Contre-Sujet). Rép. C.S.

3<sup>e</sup> STRETE. (au relatif commençant par la Réponse). Rép. C.S.

4<sup>e</sup> STRETE. (véritable). Rép. C.S.

5<sup>e</sup> STRETE. (Sujet par aug<sup>tion</sup> sur le Sujet lui-même). Rép. C.S.

allarg. Rép. C.S.

## Fugue du ton à 4 voix.

And<sup>te</sup> espressivo

Suj.

C.S.

Rép.

C.S.

Suj.

C.S.

C.S.

Rép.

DIVERTISSEMENT avec la fin du S.

Fragment du Suj. (top staff)  
 Fragment du Suj. (second staff)  
 Fragment du Suj. (third staff)  
 Fragment du Suj. (bottom staff)  
 7 x F<sup>1</sup> du Suj. (top staff, right side)

RELATIF MINEUR.

Fragment du Suj. (top staff)  
 Suj. (second staff)  
 C.S. (third staff)

Rip.

C.S. (third staff)

DIVERTISSEMENT avec un Frag<sup>1</sup> du C.S.

Fragment du C.S. (top staff)  
 Fragment du C.S. (second staff)  
 Fragment du C.S. (third staff)

SOUS DOMINANTE.

C.S.

First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Bass). The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The Bass staff includes the instruction "Suj." below the staff.

1<sup>re</sup> STRETTE.  
poco rit. a tempo.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. The music becomes more rhythmic and dense. The Bass staff includes the instruction "Suj." below the staff.

Third system of musical notation. The Bass staff includes the instruction "Rip." above the staff and "Frag'da Suj." below the staff.

Rip.

Fourth system of musical notation, continuing the four-staff arrangement with the "Rip." instruction.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet en Canon à P8<sup>ve</sup>)

Suj.

3<sup>e</sup> STRETTE. (du Contre-Sujet.)

4<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui-même.)  
Suj. par augm<sup>en</sup>tion

*allarg. poco a poco.*

# Figue du ton à 4 voix

Molto moderato.

The first system of the musical score features four staves. The top staff is marked with a treble clef and a 3/2 time signature. It begins with a 'Suj.' (Subject) and contains a melodic line with various intervals and rests. The second staff is marked with a soprano clef and contains a 'Rép.' (Repeat) section. The third and fourth staves are marked with alto and bass clefs respectively and contain accompanimental lines. A 'C.S.' (Cadenza) is indicated at the end of the system.

The second system continues the four-staff arrangement. The top staff features a melodic line with a 'C.S.' (Cadenza) marking. The second staff contains a 'Suj.' (Subject) section. The third and fourth staves provide accompaniment, with a 'Rép.' (Repeat) section in the bass line.

## 1<sup>er</sup> DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S.

The first divertimento section consists of four staves. The top staff has a treble clef and a 3/2 time signature. It features a melodic line with a 'C.S.' (Cadenza) marking. The second staff contains a 'Fragt du C.S.' (Fragment of the Cadenza) section. The third and fourth staves provide accompaniment, with another 'Fragt du C.S.' marking in the bass line.

## Fragt du C.S. RELATIF MAJEUR

The 'Fragt du C.S. RELATIF MAJEUR' section consists of four staves. The top staff has a treble clef and a 3/2 time signature. It features a melodic line with a 'Fragt du C.S.' marking. The second staff contains a 'Suj.' (Subject) section. The third and fourth staves provide accompaniment.

C.S.

Rép.

C.S.

2<sup>d</sup> DIVERTISSEMENT (fin du Suj. et Fragt A)

A. Fragt du S.

A. Fragt du S.

A.

SOUS-DOMINANTE.

C.S.

A.

Suj.

Fin du C.S.

Fragt du S.

Fragt du S.

rit. a Tempo 1<sup>re</sup> SIRETTE.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures. The first measure is marked 'rit.' (ritardando). The second measure is marked 'a Tempo'. The third measure is marked 'Suj.' (Subject). The fourth measure is marked 'Rép.' (Repeat).

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures. The first measure is marked 'Suj.' (Subject). The second measure is marked 'C.S.' (Cadenza). The third measure is marked 'Rép.' (Repeat). The fourth measure is marked 'Frag du S.' (Fragment of the Subject).

2<sup>e</sup> SIRETTE (véritable)

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures. The first measure is marked 'Rép.' (Repeat). The second measure is marked 'Suj.' (Subject).



3<sup>e</sup> STRETTE tête du C.S.

Musical score for the 3<sup>e</sup> STRETTE, titled "tête du C.S.". The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

4<sup>e</sup> STRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)

R. par augmentation

Musical score for the 4<sup>e</sup> STRETTE, titled "Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation". The score is written for four staves in the same key signature and time signature as the previous section. It includes the following markings: "C.S." above the second staff, "Suj." above the third staff, and "Suj. par augmentation" above the fourth staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Suj. augmente

Allarg.

Musical score for the 5<sup>e</sup> STRETTE, titled "Sujet augmente" and "Allarg.". The score is written for four staves in the same key signature and time signature. It includes the following markings: "Suj. augmente" above the first staff, "Allarg." above the second staff, and "Suj." above the third staff. The music features a slower tempo and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fugue réelle à 4 voix,  
deux Contre-Sujets et un Nouveau Sujet.

Quasi adagio.

Rép. \_\_\_\_\_

Suj. 1<sup>er</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S. 2<sup>d</sup> C.S. Suj.

2<sup>d</sup> C.S. Rép. 1<sup>er</sup> C.S. Frag du 1<sup>er</sup> C.S.

RELATIF MINEUR  
Suj. \_\_\_\_\_

Fragt du 1<sup>er</sup> C.S. \_\_\_\_\_

1<sup>er</sup> C.S.

2<sup>d</sup> C.S. 1<sup>er</sup> C.S. 2<sup>d</sup> C.S.

Nouv. Suj. Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.  
Rép. du Nouv. Suj.  
Nouv. C.S. Nouv. C.S.

Nouv. C.S. Nouv. C.S.  
Nouv. Suj. Rép. du Nouv. Suj.

SOUS-DOMINANTE.

Fragt du Nouv. Suj.      Fragt du Nouv. Suj.      Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.

Nouv. Suj.

Suj.

Fragt du Nouv. Suj.      1<sup>re</sup> C. S.

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.      DIVERTISSEMENT. (avec la fin du Suj.)

Fin du Suj.

Fin du Suj.

allarg.,      1<sup>re</sup> STRETTE.

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S. par nouv. cont.

Rép.

Suj.

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.      2<sup>de</sup> STRETTE. (Strette du Nouv. Suj. commençant par la Rép.)

Rép.

Suj.

Rép. du Nouv. Suj.

Nouv. Suj.

Rép. du N.S.

Nouv. Suj.

3<sup>e</sup> STRETTE (Strette véritable)

Nouv. Suj.

Rép.

Suj.

4<sup>e</sup> STRETTE (commencant par la Rép.)

5<sup>e</sup> STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmtion)

4<sup>e</sup> STRETTE (commencant par la Rép.)

5<sup>e</sup> STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmtion)

Rép.

Suj.

Rép.

Suj. par augmtion

6<sup>e</sup> STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)  
a tempo.

6<sup>e</sup> STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)  
a tempo.

Suj.

rit.

Rép. par diminution

rit

Più mosso.

allarg. molto.

*p*

*crise.*

# Fugue du ton à 4 voix

Andantino

Subj.

First system of the fugue. The soprano voice (Soprano) plays the subject (Subj.) in G major. The alto voice (Alto) provides the response (Rép.) in the second measure. The other two voices (Tenor and Bass) are silent in this system.

Second system of the fugue. The soprano and alto voices play counter-subjects (C.S.). The tenor voice (Tenor) plays the subject (Subj.) in the second measure. The bass voice (Bass) is silent.

Third system of the fugue. The soprano and alto voices play counter-subjects (C.S.). The bass voice (Bass) provides the response (Rép.) in the second measure. The tenor voice (Tenor) is silent.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt de C.S.

Fourth system of the fugue, labeled as a divertimento. It features fragments of counter-subjects (Fragt du C.S.) in all four voices: Soprano (a), Alto (b), Tenor, and Bass. The music is more rhythmic and varied in texture.

b

RELATIF MAJEUR

Fragment du C.S.

a

C.S.

Suj.

a

C.S.

Rép.

a

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

6<sup>e</sup> degré

S.

C.S.

a

Suj.

The first system of the first strette consists of four staves. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is the bass line, featuring a steady rhythmic pattern. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

The second system continues the first strette. It features a section labeled 'Rép.' (Ritardando) in the upper staves, where the tempo slows down. The lower staves continue with their accompaniment. A section labeled 'C.S.' (Crescendo) is indicated in the bass line, showing a gradual increase in volume. The system concludes with a final melodic flourish in the top staff.

The third system of the first strette begins with a section labeled 'Suj.' (Sujet) in the upper staves, which is a melodic theme. The lower staves provide accompaniment. A section labeled 'Rép.' (Ritardando) is indicated in the bass line. The system ends with a final melodic phrase in the top staff.

2<sup>e</sup> STRETTE (du Contre-Sujet)

The second strette consists of four staves. It begins with a section labeled 'C.S.' (Crescendo) in the upper staves. The lower staves provide accompaniment. A section labeled 'C.S.' (Crescendo) is also indicated in the bass line. The system concludes with a final melodic phrase in the top staff.



3<sup>e</sup> STRETTE (véritable)  
Suj.

Musical score for the 3<sup>e</sup> Strette (véritable). It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with 'Suj.' and includes a 'C.S.' (Cadenza) section in the piano accompaniment.

Musical score for the 3<sup>e</sup> Strette (véritable), continuing from the previous system. It features vocal lines and piano accompaniment. The music is marked with 'Rép.' (Repeat) and includes various musical notations such as slurs and accents.

4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées) Allarg.  
Suj.

Musical score for the 4<sup>e</sup> Strette (entrées plus rapprochées) in Allarg. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with 'Suj.', 'Rép.', and 'C.S.'. The piano accompaniment features a 'C.S.' section.

# Fugue du ton à 4 voix

And<sup>te</sup> quasi adagio grave

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The top two staves in each system represent the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two represent the piano accompaniment (Tenor and Bass). The tempo is marked 'And<sup>te</sup> quasi adagio grave'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes several markings: 'Suj.' (Subject) appears in the bass line of the first system and the alto line of the second system; 'Rép.' (Repeat) appears in the soprano line of the first system and the soprano line of the third system; 'C.S.' (Coda) appears in the bass line of the first system, the alto line of the second system, and the soprano line of the third system. The piece concludes with a section titled 'DIVERTISSEMENT avec la fin du Suj.' (Divertissement with the end of the Subject), which features intricate piano accompaniment and vocal lines.

RELATIF MINEUR

Musical score for 'RELATIF MINEUR'. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Labels 'C.S.' (Cadenza) and 'Suj.' (Subject) are placed above the staves. A 'Rép.' (Repeat) sign is also present.

DIVERTISSEMENT tiré du Suj.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tiré du Suj.'. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in the same key signature as the previous section. The music is more rhythmic and includes many sixteenth and thirty-second notes. It features slurs, ties, and dynamic markings.

SOUS-DOMINANTE.

Musical score for 'SOUS-DOMINANTE.'. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The score includes slurs, ties, and dynamic markings. Labels 'C.S.' and 'Suj.' are present.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

2<sup>d</sup> DEGRÉ.

C.S.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tiré du C.S.'. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The score includes slurs, ties, and dynamic markings. Labels 'Suj.' and 'C.S.' are present.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom two staves (bass clef) provide a rhythmic accompaniment with similar note values. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

1<sup>re</sup> STRETTE.

The first 'STRETTE' section is marked '1<sup>re</sup> STRETTE.' and contains four staves. It includes a first ending (C.S.) and a first repeat sign (Rép.). The notation continues with intricate rhythmic patterns in both hands.

C.S.

The second system of the musical score contains four staves. It features a second ending (C.S.) and a second repeat sign (Rép.). The musical notation is consistent with the previous system, maintaining the same key and time signature.

2<sup>e</sup> STRETTE.

The second 'STRETTE' section is marked '2<sup>e</sup> STRETTE.' and contains four staves. It includes a second ending (C.S.) and a second repeat sign (Rép.). The notation continues with intricate rhythmic patterns in both hands.

3<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

Rép.  
 Suj.  
 Rép.  
 Suj. Rép. moult rétrograde

Detailed description: This musical system consists of four staves. The top staff (treble clef) begins with a 'Rép.' (Response) section, followed by a 'Suj.' (Subject) section. The second staff (treble clef) continues the 'Suj.' section. The third staff (treble clef) contains a 'Rép.' section. The bottom staff (bass clef) contains a 'Suj.' section followed by a 'Rép. moult rétrograde' section. The music is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

4<sup>e</sup> STRETTE  
(reentrées plus rapprochées)

Rép.  
 Suj.  
 Rép.  
 Suj.

Detailed description: This musical system consists of four staves. The top staff (treble clef) begins with a 'Rép.' section, followed by a 'Suj.' section. The second staff (treble clef) continues the 'Suj.' section. The third staff (treble clef) contains a 'Rép.' section. The bottom staff (bass clef) contains a 'Suj.' section. The music is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Allarg.

Detailed description: This musical system consists of four staves. The top staff (treble clef) begins with a 'Allarg.' (Ad libitum) section. The second staff (treble clef) continues the 'Allarg.' section. The third staff (treble clef) contains a 'Rép.' section. The bottom staff (bass clef) contains a 'Suj.' section. The music is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Fugue du ton à 4 voix<sup>(1)</sup>

Tempo giusto, ma molto moderato.

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Tempo giusto, ma molto moderato." The first system features the Subject (Suj.) in the Soprano voice, followed by the Counter-Subject (C.S.) in the Alto voice. The second system features the Counter-Subject (C.S.) in the Soprano voice, followed by the Subject (Suj.) in the Alto voice. The third system features the Counter-Subject (C.S.) in the Soprano voice, followed by the Subject (Suj.) in the Alto voice. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(1). Cette Fugue a des développements qui paraissent peut-être excessifs. L'auteur l'a voulu ainsi, désirant utiliser *tous* les fragments du Sujet et du Contre-Sujet, afin de montrer à l'élève le parti qu'on peut tirer de ces fragments divers.

Il serait facile, si l'on voulait écrire une Fugue moins développée, de faire un choix parmi les éléments dont on peut disposer.

On remarquera aussi l'introduction d'une nouvelle figure destinée à donner de la variété et du mouvement à la composition.

L'auteur croit donc et espère, qu'ainsi présentée et combinée, cette Fugue, malgré ses proportions, ne ferait pas éprouver à l'auditeur une impression de longueur.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes several annotations: 'Coda' above the second staff, 'C.S.' above the third staff, 'Rép.' below the third staff, 'a' above the second staff, and 'Dessin de la Coda' above the fourth staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes several annotations: 'Dessin de la Coda' above the first staff, 'Frag! du Suj. par mouv! contraire.' above the second staff, 'Continuation des dessins.' above the third staff, and 'Div! avec Frag! du Suj.' above the fourth staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes several annotations: 'Coda' above the first staff, 'Frag! du S.' above the second staff, and 'Coda' above the third staff.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes several annotations: 'Frag! par mouv! contraire.' above the first staff, 'Coda' above the second staff, 'C.S. au relatif mineur.' above the third staff, 'C.S. modifié' above the fourth staff, 'Frag! par mouv! cont.' below the third staff, and 'Frag! du S.' below the fourth staff.

First system of musical notation, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of two flats. The music includes various rhythmic patterns and dynamics. The word "Coda" is written above the final measure of the system.

Second system of musical notation, starting with a repeat sign and the word "Rép." above the first measure. It features three staves with musical notation. The word "C.S. modifié" is written above the first measure of the second staff.

Prolongement de la dernière partie de la Rép.

Third system of musical notation, continuing the previous section. It features three staves with musical notation. The text "Imit. Canque avec la tête du C.S." is written above the second staff.

Fragl du S.

Fourth system of musical notation, featuring three staves with musical notation. The text "Fragl du S." is written above the first measure of the second staff.



Tête du C.S.

Dessin de la Coda

C.S.

Tête du C.S.

Frag! par moult contr.

Suj. à la Sous-Dou.

Frag! du S. par moult contr.

Frag! du S.

Frag! du C.S.

Dernier frag! du C.S.

Coda

Frag! du S.

Frag! du C.S.

Nouvelle figure

Nouvelle figure dont le dessin sera utilisé dans la suite de la Fugue.

Musical score system 1, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a soprano clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes the following annotations: "Nouvelle fig." above the first staff, "Suj à la 2<sup>d</sup>e accompagné avec des dessus de la nouvelle figure." between the second and third staves, and "Nouvelle fig." above the bottom staff.

Musical score system 2, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a soprano clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes the following annotations: "Fragt du S." above the first staff, "Dessin de la Coda" above the second staff, and "Fragt du S." above the third staff.

Musical score system 3, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a soprano clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes the following annotations: "Fragt du C.S. par mouvt contr." above the first staff, "rit." above the second staff, and "Fragt du S. par mouvt contr." above the third staff.

Musical score system 4, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a soprano clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The system includes the following annotations: "STRETTO." above the first staff, "4<sup>e</sup> Str." above the second staff, "Suj." above the third staff, and "Rép." above the fourth staff.

Fragl du C.S. Tête du C.S. Nouv. fig.

C.S. Nouv. fig.

2<sup>e</sup> Str. Suj. Fragl du C.S.

Coda Rép.

3<sup>e</sup> Str. Suj.

Coda

Tête du C.S.

Fragl du C.S.

Rép.

Nouv. fig.

Mouv. conti.

Fragl du C.S.

Finis<sup>o</sup>

Finis<sup>o</sup>

Finis<sup>o</sup>

Tête du S. Nouv. fig.

Cau<sup>o</sup> avec un fragl du C.S.

Tête du S.

Tête du C.S.

Tête du C.S.

Tête de la Rép.

Nouv. fig.

Rép.

4<sup>e</sup> Stretto - Stretto véritable

Dist avec la tête du Suj. en diminution et la nouvelle figure.

Nouv. fig.

Mouv! contr.

Dist précédent renversé

Nouv. fig.

Mouv! contr. en dim<sup>pp</sup>

Suj.

Nouv. fig.

Dist sur la Ped. avec divers frag<sup>ts</sup> du Suj.

Nouv. fig.

Tête du Suj.

Tête du Suj.

This system contains the first four measures of the piece. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first measure is marked 'Nouv. fig.' and contains a complex rhythmic pattern. The second measure continues this pattern. The third measure is marked 'Tête du Suj.' and shows a change in the melodic line. The fourth measure concludes the system with a final note and a fermata.

This system contains the next four measures. The notation continues with similar rhythmic patterns in the upper staves and a steady bass line. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

Suj. par aug<sup>me</sup>

rit.

Nouv. fig.

Nouv. fig.

Tête du C.S.

Rép. sous le Suj. en aug<sup>me</sup>

This system contains measures 9 through 12. The first measure is marked 'Suj. par aug<sup>me</sup>' and 'rit.'. The second measure is marked 'Nouv. fig.'. The third measure is marked 'Tête du C.S.'. The fourth measure is marked 'Rép. sous le Suj. en aug<sup>me</sup>'. The notation shows a variety of rhythmic figures and melodic lines across the four staves.

Allarg.

This system contains the final four measures of the piece. The first measure is marked 'Allarg.'. The notation becomes more spacious and slower in tempo. The system concludes with a final cadence across all four staves.

# Fugue du Ton à 5 voix

Moderato

The musical score is presented in three systems, each consisting of five staves. The first system begins with the tempo marking 'Moderato'. The first staff is a vocal line that remains silent until the fourth measure, where it enters with a 'Rép.' (Repeat) sign. The second staff is labeled 'Sujet.' and contains the main theme. The third and fourth staves are labeled 'C.S.' (Cantata). The second system continues the development of the subject, with the first staff labeled 'Sujet.' and the second and fourth staves labeled 'C.S.'. The third system shows further contrapuntal entries, with the first staff labeled 'C.S.' and the fourth staff labeled 'R.' (Repeat). The score concludes with a final cadence in the fifth measure of the third system.

Im<sup>qu</sup>

Continuation du Dessin.

Dessin de la fin du Suj. Im<sup>qu</sup>

Fragt du Suj.

Divert. avec la fête du C.S.

RELATIF MINEUR

R.

C.S. modifié à la fin.

Suj.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are also treble clefs. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. Labels include 'C.S.' in the fourth staff, 'Cont<sup>m</sup> du dessin.' in the fifth staff, and 'Fig. du C.S.' in the fourth staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It consists of five staves. Labels include 'Fig. du C.S.' in the top staff and 'Fig. du Suj.' in the fourth staff.

Third system of musical notation. It consists of five staves. Labels include 'SOUS-DOMINANTE' in the top staff, 'Suj.' in the second staff, 'C.S.' in the top staff, and 'Frag. du S.' in the fourth staff.



First system of musical notation, featuring five staves. The music is in a key with one flat and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. A text annotation "Prolongé des dessins." is placed above the third staff.

2<sup>d</sup> DEGRÉ

Second system of musical notation, featuring five staves. The music continues from the first system. Annotations include "C.S." above the third staff, "Suj." above the fourth staff, and "Imp<sup>o</sup> canonique." above the fifth staff.

poco allarg.

a tempo.

Third system of musical notation, featuring five staves. The music continues with a tempo change. Annotations include "1<sup>er</sup> STRETTO" above the fourth staff and "C.S." above the fifth staff.

2<sup>e</sup> STRETTO.

Suj.

Musical score for the first system, featuring a subject (Suj.) and its repetition (Rép.) across five staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A label 'R.' is present in the first staff, and 'Im<sup>9</sup> can. à la 5<sup>te</sup>' is in the third staff.

Tête du C.S.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Musical score for the second system, including 'Tête du C.S.', 'Fig. du C.S.', and 'Canon à l'8ve'. It features five staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Musical score for the third system, including 'Canon à l'8ve', 'Tête de la R.', and 'Tête du S.'. It features five staves with various musical notations and dynamics.

STRETTO VÉRITABLE.

Canon à la Dominante.

Subj.

This system contains a four-staff musical score. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in a minor key and features a canon at the dominant. The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support. The label 'Canon à la Dominante.' is placed in the lower left, and 'Subj.' is placed in the upper right.

Canon à la 9<sup>e</sup> sup<sup>re</sup>

Tête du Suj.

Frag<sup>t</sup> du Suj.

Fig. du C.S.

Inc<sup>o</sup>

Fragm. du S. combiné avec un autre fragm.

Fig. du Suj.

This system continues the musical piece with a four-staff score. It includes several labeled sections: 'Canon à la 9<sup>e</sup> sup<sup>re</sup>' at the top left, 'Tête du Suj.' in the vocal line, 'Frag<sup>t</sup> du Suj.' and 'Fig. du C.S.' in the upper right, and 'Inc<sup>o</sup>' at the far right. A central label reads 'Fragm. du S. combiné avec un autre fragm.'. The bottom two staves show a bass line with sustained notes and some melodic movement.

allarg.

Fig. du S.

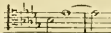
Fig. du C.S.

This system is marked 'allarg.' at the top right. It features a four-staff score with 'Fig. du S.' in the upper left and 'Fig. du C.S.' in the middle left. The music is slower and more expressive, with long notes and some chromaticism in the piano accompaniment.

# Fugue du ton à 6 Voix

Larghetto, ben sostenuto

C.S.

(1) Le Contresujet semble ici ne pas être construit d'après les règles du Contrepoint double; il n'est rien, la 2<sup>d</sup>e mesure du Sujet devant être interprétée ainsi:  etc.

ce qui donne pour la réponse combinée avec le Contre-Sujet la version suivante, parfaitement régulière:

Divert. avec la fin du Suj.

Musical score for 'Divert. avec la fin du Suj.' featuring six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A first ending bracket labeled '(1)' spans the third and fourth staves.

RELATIF MAJEUR.  
Suj.

Musical score for 'RELATIF MAJEUR. Suj.' featuring six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A section labeled 'C.S.' is marked in the third staff.

(1) Ce *rit.* du Contralto ne peut s'analyser régulièrement; je le laisse cependant, l'effet musical en étant excellent, et préférable même, à cause du mouvement conjoint, aux deux versions suivantes, dont la correction ne laisserait rien à désirer. Du reste, arrivé à ce point de ses études, il y a certaines licences que l'élève intelligent et bien doué peut se permettre:

2 autres versions possibles.

Two alternative musical versions for the first ending, labeled '1<sup>re</sup>' and '2<sup>e</sup>', shown on a single staff with a common time signature.

Divert. avec la fin du C.S.

Musical score for "Divert. avec la fin du C.S." featuring six staves. The score includes a section labeled "C.S." and a section labeled "Rép." (Répétition). The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves.

SOUS-DOMINANTE.

Divert. tiré du C.S. et formant

Musical score for "SOUS-DOMINANTE. Divert. tiré du C.S. et formant" featuring six staves. The score includes a section labeled "C.S." and a section labeled "Suj." (Sujet). The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves.

un Canon à 6 parties.

Musical score for "un Canon à 6 parties." featuring six staves. The score includes a section labeled "C.S." and a section labeled "Suj." (Sujet). The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves.

1<sup>re</sup> STRETTE.

C.S.

Suj.

Rép.

2<sup>e</sup> STRETTE (lu Contre-Suj.)

3<sup>e</sup> STRETTE.

2<sup>e</sup> STRETTE (lu Contre-Suj.)

3<sup>e</sup> STRETTE.

Suj.

Rép.

C.S.

C.S.

4<sup>e</sup> STRETTE.

4<sup>e</sup> STRETTE.

Rép.

Suj.

Rép.

5<sup>e</sup> STRETTE (VÉRITABLE)

6<sup>e</sup> STRETTE.

Musical score for the 5<sup>e</sup> and 6<sup>e</sup> strettas. The score consists of five staves. The first staff is labeled "Suj." and contains a melodic line. The second staff contains a response line labeled "Rép.". The third and fourth staves contain accompaniment. The fifth staff is labeled "Suj." and contains a lower melodic line. The section concludes with a "Rép." marking.

7<sup>e</sup> STRETTE. Réponse par augmen sur le Suj.

Musical score for the 7<sup>e</sup> stretta. The score consists of five staves. The first staff is labeled "Rép." and contains a melodic line. The second staff is labeled "Suj." and contains a lower melodic line. The third and fourth staves contain accompaniment. The fifth staff is labeled "Rép. par augmen" and contains a lower melodic line. The section concludes with "C.S." markings on the second and fourth staves.

8<sup>e</sup> STRETTE. entrées plus rapprochées.

Musical score for the 8<sup>e</sup> stretta. The score consists of five staves. The first staff is labeled "Suj." and contains a melodic line. The second staff is labeled "Rép." and contains a response line. The third and fourth staves contain accompaniment. The fifth staff is labeled "Suj." and contains a lower melodic line. The section concludes with "Alleg. e dim. molto." markings.



# Fugue réelle à 7 Voix et 2 Contre-Sujets

Grave

Rép.

1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

Divert. avec des fragm. du Suj.

2<sup>e</sup> C.S.

2<sup>e</sup> C.S.

Rép.

1<sup>er</sup> C.S.

## RELATIF MINEUR

Musical score for "RELATIF MINEUR" in relative minor. The score consists of six staves. The first staff is the treble clef, and the second is the alto clef. The third and fourth staves are the tenor clef, and the fifth and sixth are the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Labels "Suj.", "2° C.S.", and "1° C.S." are placed within the score to identify specific sections.

1<sup>er</sup> C.S.Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> C.S.

Musical score for "Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> C.S." in relative minor. The score consists of six staves. The first staff is the treble clef, and the second is the alto clef. The third and fourth staves are the tenor clef, and the fifth and sixth are the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Labels "Rép.", "Fragm. du 1<sup>er</sup> C.S.", "Fragm. du 2<sup>e</sup> C.S.", and "2° C.S." are placed within the score to identify specific sections.

SOUS-DOMINANTE

Divert. avec la tête  
du 1<sup>er</sup> C.S.

2<sup>d</sup> DEGRÉ

Suj.

Mouv. Cont.

Dessin s'enchaînant avec le 1<sup>er</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

2<sup>o</sup> C.S.

Tête du 1<sup>er</sup> C.S.

2<sup>o</sup> C.S.

Fig. du 1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

1<sup>mo</sup>

Rép.

1<sup>mo</sup> STRETTO.  
Suj.

Rép.

Detailed description: This system contains six staves of music. The top two staves are for treble clef instruments, and the bottom two are for bass clef instruments. The middle two staves are for a keyboard instrument. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions include '1<sup>mo</sup>' at the top, 'Rép.' (Repeat) in the second and fourth staves, and '1<sup>mo</sup> STRETTO. Suj.' (First Stretto Subject) in the fifth staff. A final 'Rép.' is placed in the fourth staff.

DIVERT.

2° STRETTO.  
Suj.

Fragm. du 1<sup>er</sup> CS.

Rép.

1<sup>mo</sup>

1<sup>mo</sup>

3° STRETTO  
Suj.

Detailed description: This system continues the musical piece, starting with the instruction 'DIVERT.' centered above the staves. It contains six staves. The top two staves are for treble clef instruments, and the bottom two are for bass clef instruments. The middle two staves are for a keyboard instrument. The music continues with similar notation to the first system. Performance instructions include '2° STRETTO. Suj.' in the second staff, 'Fragm. du 1<sup>er</sup> CS.' (Fragment of the first Chorus) in the third staff, 'Rép.' in the fourth staff, and '1<sup>mo</sup>' in the fifth and sixth staves. The system concludes with '3° STRETTO Suj.' in the sixth staff.

Continuation du dessin.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Canon à l'8<sup>ve</sup>

(véritable)

Detailed description: This system contains six staves of music. The top staff is marked 'Continuation du dessin.' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves continue the melodic development. The fourth and fifth staves are marked 'Canon à l'8<sup>ve</sup>' and show a rhythmic pattern. The bottom staff is marked '(véritable)' and provides a bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Suj. par mouvt contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.

Tête du

Suj.

Imité de mouvt

Suj. par angm.

Detailed description: This system continues the musical piece with six staves. The top staff is marked 'Suj. par mouvt contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.' and shows a more complex melodic line. The second staff is marked 'Suj.' and features a rhythmic pattern. The third and fourth staves are marked 'Imité de mouvt' and show a rhythmic pattern. The bottom staff is marked 'Suj. par angm.' and provides a bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Suj. par mouvt cont.

Musical score for the first system, featuring six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Dynamics and markings include:

- f* (forte) at the beginning of the first staff.
- Fragm. du Suj.* (Fragment of the Subject) above the second staff.
- Mouvt cont.* (Motion continues) above the fourth staff.
- Mouvt cont.* (Motion continues) above the fifth staff.

Musical score for the second system, continuing the piece with six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Dynamics and markings include:

- f* (forte) at the beginning of the first staff.
- Mouvt chrom. du 1<sup>er</sup> C.S.* (Motion chromatic of the 1st C.S.) above the fourth staff.

# Fugue du ton à 8 Voix.

Tempo giusto moderato.

Rép. \_\_\_\_\_

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for Soprano and Alto voices. The third staff is labeled 'Suj.' (Subject) and contains the main melodic line. The fourth staff is labeled 'C. S.' (Counter Subject) and contains a complementary melodic line. The fifth staff is labeled 'Fragm. A.' (Fragment A) and contains a shorter melodic phrase. The bottom three staves are for Tenor, Bass, and Double Bass parts, which are mostly silent in this system.

The second system of the musical score continues the fugue. It features eight staves. The top two staves are for Soprano and Alto voices. The third staff is labeled 'C. S.' (Counter Subject) and contains a melodic line. The fourth staff is labeled 'Suj.' (Subject) and contains a melodic line. The fifth staff is labeled 'C. S.' (Counter Subject) and contains a melodic line. The bottom three staves are for Tenor, Bass, and Double Bass parts, which are mostly silent in this system.

Fragm. A.

Divert. (Canon à 6 parties commençant sur la fin

Musical score for the first system of a six-part canon. The score is written on seven staves: five treble clefs and two bass clefs. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A "Rép." marking is present in the fifth staff, and a "C.S." marking is in the sixth staff. The music is written in a single system with a common time signature.

de l'Exposition et se prolongeant sur le Sujet au Relatif mineur).

Musical score for the second system of a six-part canon. The score is written on seven staves: five treble clefs and two bass clefs. The notation continues from the first system, showing the development of the six parts. The music is written in a single system with a common time signature.



RELATIF MINEUR.

C.S. 



Musical score for the first system, featuring multiple staves with notes and rests. Labels include "Suj.", "C.S.", "Fragm. A.", and "Rép.".

Divert. (avec le fragm. A).  
Fragm. A. augm.



Musical score for the second system, featuring multiple staves with notes and rests. It includes a "Crescendo" hairpin symbol.

Divert. (avec la fin du Suj.)

2<sup>e</sup> DEGRÉ.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef. The third and fourth staves are for two violins, both with treble clefs. The fifth and sixth staves are for two violas, both with alto clefs. The seventh and eighth staves are for two cellos, both with bass clefs. The music is written in a common time signature and features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

The second system of the musical score continues the composition across eight staves, maintaining the same instrumentation as the first system. The musical notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the vocal line and a sustained chord in the piano accompaniment.

1<sup>re</sup> STRETTE.

C.S.

Musical score for the first system, labeled "1<sup>re</sup> STRETTE. C.S.". It consists of eight staves. The top staff is marked "Tutti". The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A "Rép." (ritardando) marking is present in the sixth measure of the sixth staff. A "Suj." (subject) marking is present in the fourth measure of the eighth staff.

2. STRETTE.  
 (Entrée du Suj. plus rapprochée  
 du Suj. sur la Rép.)

3. STRETTE.  
 (Entrée plus rapprochée  
 de la Rép. sur le Suj.)

4. STRETTE.  
 (Strette du C.S.)

Musical score for the second system, including sections 2, 3, and 4. It consists of eight staves. The top staff is marked "Tutti". The music continues with various rhythmic patterns. A "Rép." marking is present in the second measure of the top staff. A "Suj." marking is present in the first measure of the second staff. A "C.S." marking is present in the fourth measure of the third staff. The bottom staff has a "C.S." marking in the sixth measure.

5<sup>e</sup> STRETTE.  
(commençant par la Rép.)  
Rép.

6<sup>e</sup> STRETTE.  
(Strette véritable. 2<sup>e</sup> Caçon de la Rép. sur le Suj.)

7<sup>e</sup> STRETTE.  
(Suj. par augm. sur la Rép.)

8<sup>e</sup> STRETTE.  
(Rép. sur la fin du Suj. par augm.)  
C.S.

9<sup>e</sup> STRETTE.

(Suj. par mouv! contraire sur le Suj. lui-même).

Suj. par mouv! contraire

Musical score for the 9th Strette, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and melodic lines. The score includes a 'Suj.' (Subject) label and a 'Suj.' label at the end of the piece.

10<sup>e</sup> STRETTE.

Entrées se rapprochant de plus en plus et se terminant par le Canon du Suj. sur la Rép. à une note de distance.

Musical score for the 10th Strette, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and melodic lines. The score includes a 'Suj.' (Subject) label and a 'Rép.' (Repeat) label.

L'auteur ne veut pas terminer ce volume sans mettre sous les yeux des élèves quelques Fugues ayant obtenu les 1<sup>ers</sup> prix dans les concours du Conservatoire; tout d'abord celle qui lui a valu à lui-même cette récompense en 1857; ensuite celle de M<sup>r</sup> Massenet en 1863; puis, comme contraste à cette époque déjà antérieure, trois autres, choisies dans ces dix dernières années; et enfin une Fugue composée comme travail de classe par M<sup>r</sup> J. Mouquet en 1893.

Ces divers travaux seront, il me semble, des documents intéressants pour l'élève, qui pourra ainsi avoir des points de comparaison et se rendre compte du niveau actuel des études.

# Fugue du Ton à 4 Voix et 2 Contre-Sujets.

1<sup>er</sup> PRIX A L'UNANIMITÉ EN 1857.

TH. DUBOIS, élève d'AMBROISE THOMAS.

*NOTA.* Cette Fugue ne figure pas dans la collection des Fugues de 1<sup>er</sup> prix du Conservatoire que possède la Bibliothèque, le manuscrit original n'ayant pu être retrouvé, ainsi qu'il est arrivé assez souvent à cette époque. — J'ai pu facilement la reconstituer à l'aide de notes éparses en forme de brouillon prises au crayon le jour du concours.

Ces notes étaient suffisamment complètes pour me permettre de faire cette reconstitution *dans son état intégral*. J'ai pourtant dû interpréter quelques endroits (fort peu), qui étaient effacés ou manquaient de clarté dans les brouillons. — Il est donc possible qu'il se trouve ici quelques différences (*mais tout-à-fait insignifiantes*) de notes entre cette Fugue et le manuscrit présenté au concours de 1857.

## SUJET D'AUBER.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the 'EXPOSITION' section. The Soprano (S.) part starts with the 'Suj.' (Subject) and ends with a 'Coda.'. The Alto (C.) part has a 'Rép.' (Repeat) marking. The Tenor (T.) part is labeled '2<sup>e</sup> C.S.' (2<sup>nd</sup> Counter-Subject). The Bass (B.) part is labeled '1<sup>er</sup> C.S.' (1<sup>st</sup> Counter-Subject). The second system continues the 'EXPOSITION' section, showing the '1<sup>er</sup> C.S.' and '2<sup>e</sup> C.S.' parts in more detail, and the 'Suj.' part re-entering. The '2<sup>e</sup> C.S.' part is also labeled at the end of the system.

2<sup>e</sup> C.S. Continuation du  
1<sup>er</sup> C.S. Rép.

Canon à la 9<sup>e</sup> avec le Ténor.  
dessus.  
Canon à la 7<sup>e</sup> avec la Basse.  
Canon à la 9<sup>e</sup> entre le Ténor et le Soprano.  
Fragm. du 1<sup>er</sup> C.S. par mouvt contraire et fragm. du Suj.  
Canon à la 7<sup>e</sup>  
Fragm. du Suj.  
Fragm. du Suj.

1<sup>er</sup> C.S.  
IMITATION avec des fragm. du Suj. et du 1<sup>er</sup> C.S.  
CONTRE-EXPOSITION  
Rép.

2<sup>e</sup> C.S.  
1<sup>er</sup> C.S.  
Suj.

(1) Si j'attaque le 2<sup>e</sup> Contre-Sujet sur un unisson, c'est pour avoir l'accord complet au premier temps de la mesure suivante.



First system of musical notation, featuring four staves (two treble and two bass clefs) with complex rhythmic patterns and chromatic lines.

Second system of musical notation, including the label "Suj. au relatif maj." above the second staff, "1<sup>re</sup> C.S." above the third staff, and "2<sup>e</sup> C.S." above the fourth staff.

Third system of musical notation, including the label "Rép." above the first staff, "Canon à 4 p. avec la tête" above the second staff, "2<sup>e</sup> C.S." above the third staff, and "Canon." above the fourth staff.

Fourth system of musical notation, including the label "du 2<sup>e</sup> C.S." above the first staff, "Canon." above the second staff, and "Canon." above the fourth staff. A note on the right side reads "Figure du 1<sup>er</sup> C.S. par un motif contraire."

Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> C. S. et du Suj.

This system contains the first system of a musical score. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The text 'Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> C. S. et du Suj.' is written across the staves.

1<sup>er</sup> C. S.  
Suj. à la Sous-dominante.  
2<sup>er</sup> C. S.

This system contains the second system of the musical score. It features four staves. The text '1<sup>er</sup> C. S.' is positioned above the first staff, 'Suj. à la Sous-dominante.' is in the middle, and '2<sup>er</sup> C. S.' is in the lower right. The musical notation continues across the staves.

Continuation des dessins.  
Fragm. du Suj. par mouv. contraire.

This system contains the third system of the musical score. It features four staves. The text 'Continuation des dessins.' is on the left, and 'Fragm. du Suj. par mouv. contraire.' is in the middle. The musical notation continues across the staves.

Entrée du Suj. à la 6<sup>te</sup> Partie du Suj. continuée.  
Tête du Suj. en augm.

This system contains the fourth system of the musical score. It features four staves. The text 'Entrée du Suj. à la 6<sup>te</sup>' is on the left, 'Partie du Suj. continuée.' is in the middle, and 'Tête du Suj. en augm.' is in the lower right. The musical notation continues across the staves.

Divert. avec les dessins chrom.

**STRETTO.**

Suj.

Rép.

(1)

Suj.

Rép.

Tête du Suj.

Ped. sup. de dom.

Tête de la Rép.

Tête du Suj. formant imitation à P<sup>8</sup>V

(1) Réponse modifiée pour le Stretto.

Suj. par augm.

Les 4 entrées serrées.

Ped. infér. de dom.

Divert. avec des figures

un peu plus lent

du 2° C.S. et le mouv. chrom.

Canon

Canon à l'8<sup>ve</sup> avec le 2° C.S.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Tête du Suj. pour former la conclusion.

*ff allarg.*

à l'8<sup>ve</sup>

# Fugue du ton à 4 Voix.

255

CONCOURS DE 1863. — 1<sup>er</sup> PRIX.

SUJET D'AUBER.

M<sup>r</sup> MASSENET, élève d'AMBROISE THOMAS

Suj.

Coda.

C.S.

Rép.

un fragm. du Suj. et du C.S.

CONTRE-EXPOSITION.

C.S.

First system of a musical score. It consists of four staves: two treble clefs (soprano and alto) and two bass clefs (tenor and bass). The music is in a minor key. The bass line has a 'Suj.' (Subject) label. The upper right part of the system has a 'C.S.' (Coda Sign) label.

Divert.  
Tête du C.S.      Fragm. du C.S.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The music continues from the previous system. The upper right part of the system has an 'Imit. à la' (Imitation à la) label.

5<sup>te</sup> infér.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The music continues. The upper left part of the system has a '5<sup>te</sup> infér.' (5th inferior) label. The middle part of the system has an 'Imit. à la 5<sup>te</sup> infér.' (Imitation à la 5th inferior) label. The upper right part of the system has an 'A' (Allegretto) label.

RELATIF MAJEUR.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The music continues. The upper left part of the system has an 'A' (Allegretto) label. The middle part of the system has a 'Suj.' (Subject) label. The lower middle part of the system has a 'C.S.' (Coda Sign) label. The lower left part of the system has an 'A' (Allegretto) label.

Rép.

First system of musical notation. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The Alto and Tenor staves provide harmonic accompaniment. The Bass staff has a simple bass line. Labels include 'C.S.' in the second measure and 'Imit. à' in the eighth measure.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The Treble staff continues the melodic line. The Alto and Tenor staves have more complex accompaniment. The Bass staff has a steady bass line. Labels include 'la 5<sup>e</sup> infér.' in the first measure, 'Imit. B tirée du C.S.' in the fifth measure, and 'Canon A.' in the eighth measure.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The Treble staff features a more active melodic line. The Alto and Tenor staves have intricate accompaniment. The Bass staff has a rhythmic bass line. Labels include 'Imit. B.' in the first measure, 'Imit. du Canon A.' in the fifth measure, 'Canon A.' in the eighth measure, and 'Suj. sous-dom.' in the eleventh measure.

SOUS-DOMINANTE.  
C.S.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The Treble staff has a melodic line with many slurs. The Alto and Tenor staves have accompaniment. The Bass staff has a bass line. Multiple 'Imit.' labels are scattered throughout the system, indicating imitative passages.

First system of musical notation, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and melodic lines. The word "Imit." is written above the second and third staves.

Tête du Suj.  $\odot$  1<sup>re</sup> STRETTO. Suj. \_\_\_\_\_ Rép. \_\_\_\_\_

Second system of musical notation, featuring four staves. It includes the markings "Tête du Suj.", "1<sup>re</sup> STRETTO.", "Suj.", and "Rép.". The music continues with complex rhythmic and melodic structures.

C.S. \_\_\_\_\_ 2<sup>e</sup> STRETTO. Rép. \_\_\_\_\_

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes the markings "C.S." and "2<sup>e</sup> STRETTO.". The music continues with complex rhythmic and melodic structures.

Imit. \_\_\_\_\_ Suj. \_\_\_\_\_ Rép. \_\_\_\_\_

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes the markings "Imit.", "Suj.", and "Rép.". The music continues with complex rhythmic and melodic structures.



*Direct.*

**3<sup>e</sup> STRETTO.**  
Suj.

Musical score for the first system. It consists of a vocal line (Soprano) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The piano part features a section labeled "Tiré du C.S." (Tiré du C.S.). The tempo is marked "3<sup>e</sup> STRETTO." and the dynamics include *p* and *Rép.*

*Stretto par augm.*

Musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. The tempo is marked "*Stretto par augm.*". The piano part includes markings for *A*, *Rép. par augm.*, and *Suj. par augm.*

*rit.*

Musical score for the third system. It continues the vocal and piano parts. The tempo is marked "*rit.*". The piano part includes markings for *A* and *rit.*

*più lento.*

*allarg.*

Musical score for the fourth system. It continues the vocal and piano parts. The tempo is marked "*più lento.*" and "*allarg.*". The piano part includes markings for *Init.*, *p*, and *ff*.

## Fugue du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1891.MADELEINE JOEGER<sup>(1)</sup>, élève de M<sup>r</sup> ERN. GUIRAUD.

SUJET D'AMBOISE THOMAS

Andantino con moto

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The piano part begins with a dynamic marking of *mf* and is labeled 'Sujet'. The system concludes with a *sf* dynamic marking and a 'Coda' section.

The second system continues the four-part setting. It features the same four staves. The piano part includes a 'C.S.' (Crescendo) marking. The system ends with a 'Coda' section and a 'C.S.' marking.

The third system continues the four-part setting. It features the same four staves. The piano part includes a 'C.S.' (Crescendo) marking. The system ends with a 'Coda' section and a 'C.S.' marking.

(1) Aujourd'hui Madame Henri Jossie, l'éminente pianiste et professeur bien connue.

A *Divertissement* B

Musical score for the first system, featuring four staves (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Section markers 'A' and 'B' are placed above the staves.

*rall.* *Sujet au relatif majeur* C.S.

Musical score for the second system, featuring four staves with musical notation. A "rall." marking is at the beginning, and "C.S." is above the second staff. Dynamic markings "p" and "S" are present.

*Divertissement* C.S. *R. modifié*

Musical score for the third system, featuring four staves with musical notation. "Divertissement" is at the top right, "C.S." is above the second staff, and "R. modifié" is below the first staff.

*rall.*

Musical score for the fourth system, featuring four staves with musical notation. A "rall." marking is at the top right.

## Divertissement en forme de Nouveau Sujet

First system of the musical score. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The second staff has a middle clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a bass line. Labels 'N. Sujet' are placed above the first and second staves. The word 'N. C. Sujet' is written below the second staff in the second measure.

Second system of the musical score. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat. The time signature is 3/4. The first staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a middle clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a bass line. Labels 'N. Sujet' and 'N. C. S.' are placed above the first and second staves respectively. The word 'N. C. S.' is also written below the second staff in the first measure.

Third system of the musical score. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat. The time signature is 3/4. The first staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a middle clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a bass line. Labels 'Ten de la Sous-Dominante' and 'S.' are placed above the first staff. The word 'N. S.' is written below the second staff in the third measure.

continue avec le Nouveau Sujet

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat. The time signature is 3/4. The first staff has a treble clef and contains a melodic line. The second staff has a middle clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a bass line. The system continues the musical material from the previous systems.

## Fragment du Nouveau Sujet renversé

Musical score for 'Fragment du Nouveau Sujet renversé'. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for 'ral - len - tan - do'. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The tempo is marked 'ral - len - tan - do'. The music is slower and more melodic than the previous section. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The key signature has one sharp (F#).

**ES SIBETTO**  
**Religioso**

Musical score for 'ES SIBETTO Religioso'. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The tempo is marked 'ES SIBETTO' and the mood is 'Religioso'. The music is very slow and features a prominent 'Sujet' (subject) in the bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp dolc.* (pianissimo dolce). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for 'Divertissement avec la tête du Sujet'. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The tempo is marked 'Divertissement avec la tête du Sujet'. The music is a playful variation of the subject. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). The key signature has one sharp (F#).

2<sup>e</sup> STRETTO du Nouveau Sujet.  
a Tempo

rall.

N. S.

C.S. reverse

C. Sujet

C. Sujet

rall.

VÉRITABLE STRETTO  
a Tempo

C.S.

C.S.

CANON SUR LA PÉDALE

R modifié

C.S.

First system of a musical score, featuring four staves (two treble and two bass). The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and bass lines. A 'ral -' marking is visible in the second measure of the top staff.

Tête du C. Sujet

len - ten - do

a Tempo

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The lyrics 'len - ten - do' are written below the top staff. The tempo marking 'a Tempo' is placed above the top staff. The musical notation includes various rhythmic values and articulations.

Third system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The music features more complex rhythmic patterns and slurs. A marking 'pulsatosi o rallentando' is present in the second measure of the top staff.

Fourth system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. This system includes dynamic markings 'pp' (pianissimo) in the second, third, and fourth measures of the top staff.

## Fuguè du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1896.GEORGES CAUSSADE,<sup>(1)</sup> élève de M<sup>r</sup> TH. DUBOIS.SUJET DE M<sup>r</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS

(1) J'ai déjà dit dans l'Introduction l'aide précieuse que m'avait apportée M<sup>r</sup> Georges Causade dans l'accomplissement de ce long et minutieux travail. On voit qu'il y était préparé par de fortes et solides études.



*poco cresc.* *seu* *du* *dim.*

First system of musical notation with vocal line and piano accompaniment. Includes dynamic markings *p*, *f*, and hairpins for *poco cresc.* and *dim.*. Chordal annotations include *F<sup>1</sup> du C.S.*, *F<sup>1</sup>A*, and *F<sup>1</sup> du C.S.*.

*F<sup>1</sup> du C.S.* *Relatif mineur.*

Second system of musical notation. Includes dynamic markings *f* and *p*. Chordal annotations include *F<sup>1</sup> du C.S.*, *F<sup>1</sup>A*, and *C.S.*. The text *Relatif mineur.* is written above the vocal line.

Dist. avec un Frag<sup>1</sup> du Sujet combiné avec le Frag<sup>1</sup>A et un autre Frag<sup>1</sup> du Sujet.

*R*

Third system of musical notation. Includes dynamic markings *f* and *p*. Chordal annotations include *C.S.*, *B*, *2<sup>e</sup> F<sup>1</sup> du S.*, and *F<sup>1</sup> du S.*.

*B* *1<sup>e</sup> F<sup>1</sup> du S.* *2<sup>e</sup> F<sup>1</sup> du S.* *SOUS-DOMINANTE*

*poco cresc.* *f* *p* *mf* *ff*

Fourth system of musical notation. Includes dynamic markings *p*, *f*, *mf*, *ff*, and *poco cresc.*. Chordal annotations include *B*, *2<sup>e</sup> F<sup>1</sup> du S.*, *F<sup>1</sup> du S.*, and *S*. The text *SOUS-DOMINANTE* is written above the vocal line.

First system of musical notation. It consists of four staves: two Treble clefs (Violin I and Violin II) and two Bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Above the staves, there are markings for "G.S." (Grand Staff) and "E1A" (First Violin). The music features various dynamics including *crise.*, *p*, and *pp*. There are also slurs and accents throughout the system.

Second system of musical notation, continuing from the first. It includes the same four staves. Above the staves, there are markings for "E1A angte", "E1A", "E du S", and "E1A". Dynamics include *f*, *mf*, *fp*, and *crise.*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *f*.

Third system of musical notation, continuing from the second. It includes the same four staves. Above the staves, there are markings for "E1A" and "rall.". Below the staves, there are markings for "dim.", "poco a poco", and "p". The music includes slurs, accents, and dynamic markings like *ff* and *p*.

Fourth system of musical notation, starting with the section header "ESPRETTE". It includes the same four staves. Above the staves, there are markings for "S" and "G.S.". Below the staves, there are markings for "p", "R", and "C.S.". The music includes slurs, accents, and dynamic markings like *p*.

2<sup>e</sup> SIRETTE (du Centre-Sujet)

C.S. B. *poco cresc.*

C.S. 3<sup>e</sup> SIRETTE

4<sup>e</sup> SIRETTE (Sujet avec

la Rép. par augmentation) *cresc.* *poco rit.* *Allarg.*

# Fugue du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1900.

PECH, élève de M<sup>r</sup> CH. LENEVEU

SUJET DE M<sup>r</sup> TH. DUBOIS

Sujet

C.S.

Répons

C.S.

Div! sur la fin du Sujet.

C.S.

Fin du S.

Fin du S.

Fin du S.

Fin du S.



Divertissement avec le Fragment A

Musical score for 'Divertissement avec le Fragment A'. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece features a repeating rhythmic motif in the bass line, marked with 'A' in several places. The melody in the upper staves is more complex, with various rests and accidentals.

2<sup>e</sup> DEGRÉ  
Sujet

Divertissement avec un Fragment du Sujet.

Musical score for 'Divertissement avec un Fragment du Sujet'. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece features a repeating rhythmic motif in the bass line, marked with 'E du S'. The melody in the upper staves is more complex, with various rests and accidentals.

Musical score for 'Divertissement avec un Fragment du Sujet' (continued). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece features a repeating rhythmic motif in the bass line, marked with 'E du S'. The melody in the upper staves is more complex, with various rests and accidentals.

Musical score for 'Divertissement avec un Fragment du Sujet' (continued). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece features a repeating rhythmic motif in the bass line, marked with 'E du S'. The melody in the upper staves is more complex, with various rests and accidentals. The word 'dim e rall.' is written above the final staff.

1<sup>re</sup> STRETTE

a Tempo

1<sup>re</sup> STRETTE (a Tempo)

First system of musical notation with four staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings 'F du C.S.' and 'F du C.S.'. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking 'R.p.'.

2<sup>e</sup> STRETTE du C.S.

2<sup>e</sup> STRETTE du C.S.

Second system of musical notation with four staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings 'R.p.' and 'F du S.'. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking 'C.S.'.

C.S.

Third system of musical notation with four staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings 'C.S.' and 'C.S.'. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking 'F du S.'.

3<sup>e</sup> STRETTE (Entree plus rapprochées au Relatt)

4<sup>e</sup> STRETTE (Caden Variable)

4<sup>e</sup> STRETTE (Caden Variable)

Fourth system of musical notation with four staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The second and third staves contain accompaniment with dynamic markings 'R' and 'R'. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking 'R'.

5<sup>e</sup> STRETTE (Suj. par moult contraire combiné avec des ligats du Suj.)  
Sujet par moult contraire

Fin du C.S. F du S F du S F du S

6<sup>e</sup> STRETTE (Canon plus rapproché)

Fin du C.S. R s

7<sup>e</sup> STRETTE (Réponse) (Réponse augmentée)

R Réponse par augmentation ff

F du S rall. Largo STH 1



# Fugue du Ton traitée en Fugue réelle<sup>(1)</sup>

275

TRAVAIL DE CLASSE, AVRIL 1893

SUJET DE M. TH. DUBOIS.

J. MOUQUET,<sup>(2)</sup> élève de M. TH. DUBOIS.

Andante

Sujet

Coda

Contre-Sujet

Coda

C.S.

Coda

Divertissement tiré du Contre-Sujet

A

C.S.

(1) Il a déjà été question plus haut de la réponse qu'il convient de faire à ce sujet; voir page 122.

(2) Monsieur J. Mouquet a depuis obtenu le Grand Prix de Rome en 1896.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for Treble Clef instruments, and the bottom two are for Bass Clef instruments. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily marked with slurs and accents. The notation is dense and detailed.

Relatif majeur.

The second system, labeled "Relatif majeur", continues the musical composition with four staves. It features similar complex rhythmic structures as the first system, with prominent slurs and accents. The notation includes various musical symbols such as beams, stems, and note heads, all rendered in a clear, professional style.

Coda

The third system, labeled "Coda", concludes the piece with four staves. The music features more relaxed rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The notation is still detailed, with many slurs and accents, leading to a final, resolved musical phrase.

Canon a la Quinte tiré du Contre-Sujet.

The fourth system, labeled "Canon a la Quinte tiré du Contre-Sujet", begins with a key signature change to B major, indicated by two sharps (F# and C#). It consists of four staves with complex rhythmic patterns and slurs. The notation is consistent with the previous systems, showing a high level of musical detail and complexity.

First system of musical notation, featuring four staves (two treble and two bass). The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. A section marked "C.S." is indicated at the top right.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings like *f*.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. It includes dynamic markings such as *dim.* and *tr.* (trills).

Fourth system of musical notation, concluding the page. It includes dynamic markings like *p* and *mf*, and features a section labeled "Divertissement tire de la tête du C.S." at the top. The bottom of the system is labeled "Pedale de Dominante".

C. C. C. rit. 1<sup>re</sup> STRETTE

This system contains the first system of music. It features a piano part on the bottom staff and a violin part on the top staff. The piano part has three measures with a 'C.' marking above each. The violin part has three measures with a 'C.' marking above each. The fourth measure has a 'rit.' marking above it. The system ends with a double bar line and a 'p' marking below the piano staff.

R. S. R. p

This system contains the second system of music. It features a piano part on the bottom staff and a violin part on the top staff. The piano part has four measures with a 'R.' marking above the first measure and a 'p' marking below the first measure. The violin part has four measures with a 'S.' marking above the second measure and a 'R.' marking above the fourth measure.

Divertissement tiré du Sujet. D. D.

This system contains the third system of music, titled 'Divertissement tiré du Sujet.'. It features a piano part on the bottom staff and a violin part on the top staff. The piano part has four measures with a 'D.' marking above the second measure. The violin part has four measures with a 'D.' marking above the second measure.

2<sup>e</sup> STRETTE VÉRITABLE R. C.S. D.

This system contains the fourth system of music, titled '2<sup>e</sup> STRETTE VÉRITABLE'. It features a piano part on the bottom staff and a violin part on the top staff. The piano part has four measures with a 'D.' marking above the first measure. The violin part has four measures with a 'R.' marking above the second measure and a 'C.S.' marking above the third measure.

Musical score for the first system, featuring four staves. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A marking 'R' is placed above the second staff in the second measure.

Coda Div! tiré de la Coda.

Musical score for the second system, starting with a Coda section. A dashed line indicates the end of the Coda, followed by a 'C' marking. The notation continues with complex rhythmic patterns. A marking 'E' is placed above the second staff in the fourth measure. Below the staves, the instruction 'Pédale de Tonique' is written.

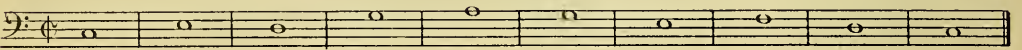
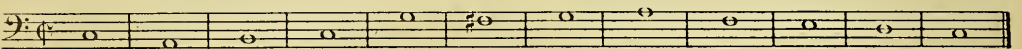
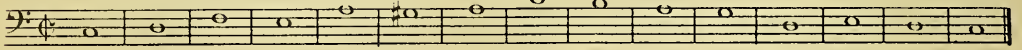
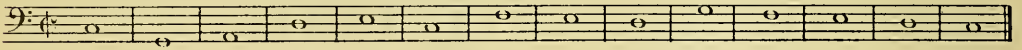
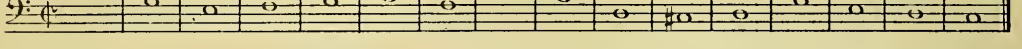
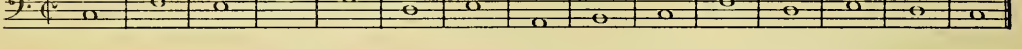
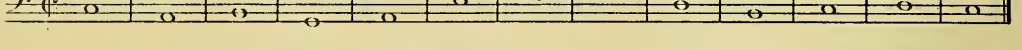
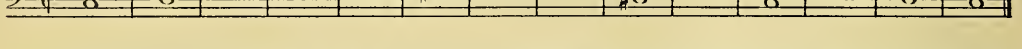
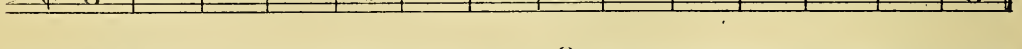
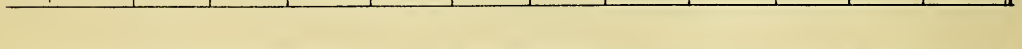
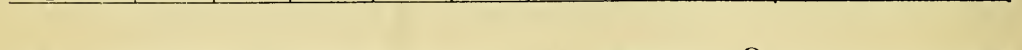
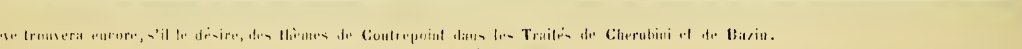
Musical score for the third system, featuring a 'S' marking above the first staff in the second measure and a 'f' dynamic marking below the second staff in the same measure. The notation continues with complex rhythmic patterns.

Musical score for the fourth system, featuring a 'rit.' marking above the first staff in the second measure and an 'Allargando' instruction below the first staff in the same measure. The notation continues with complex rhythmic patterns. 'sf' dynamic markings are placed below the second and third staves in the third measure.

Pour éviter aux élèves de recourir à différents recueils, afin d'y trouver les textes d'exercices nécessaires à leurs études, je donne ici un choix de *Thèmes ou Chants donnés* pour le Contrepoint, et de *Sujets de Fugue*. — Ils auront ainsi sous la main tous les matériaux dont ils pourraient avoir besoin. — Parmi les Sujets qui ont servi aux *Concours du Conservatoire* et aux *Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome*, j'ai choisi ceux que j'ai cru les plus saillants et les plus caractéristiques, afin de n'offrir à l'élève que des éléments de travail dont il puisse tirer un profit certain.<sup>(1)</sup>

## Thèmes ou Chants donnés pour servir aux Exercices de Contrepoint.

En UT.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

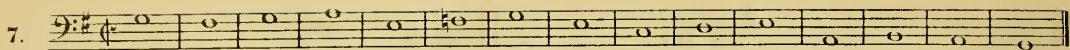
(1) L'élève trouvera encore, s'il le désire, des Thèmes de Contrepoint dans les Traités de Cherubini et de Bazin.













En ce qui concerne les *Contrepoints à 8 parties et deux chœurs*, je ne puis mieux faire que de donner les textes suivants de CHERUBINI; ils sont très bien combinés et tout-à-fait dans le style qui convient à ce genre de travail.

### Basses pour le Contrepoint à 8 parties et à deux chœurs.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

7

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

8.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

9.

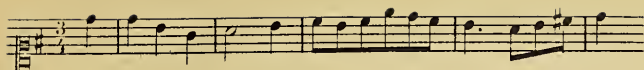
Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).



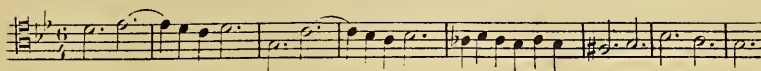




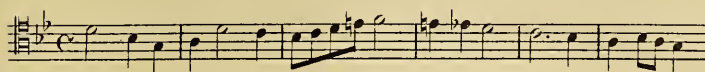
13.

AUBER.  
1858.

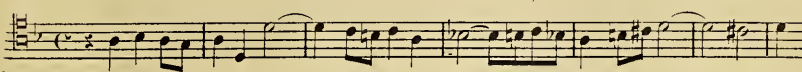
14.

AUBER.  
1861.

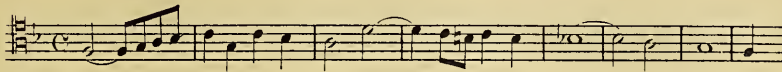
15.

AUBER.  
1863.

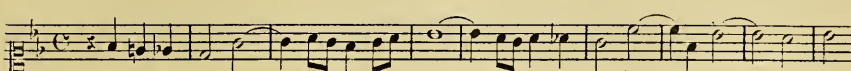
16.

AUBER.  
1866.

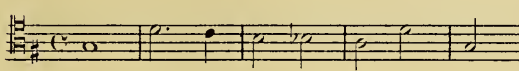
17.

AUBER.  
1867.

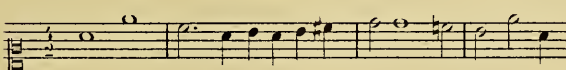
18.

AUBER.  
1869.

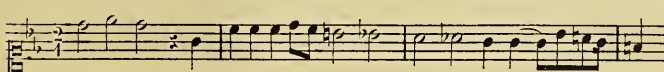
19.

AUBER.  
1869.

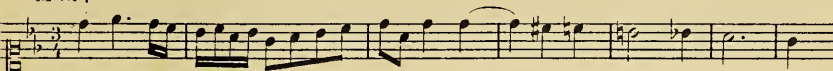
20.

AUBER.  
1870.

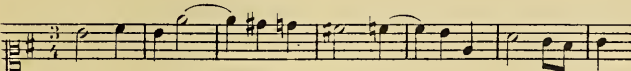
21.

A. THOMAS.  
1872Mod<sup>to</sup>

22.

A. THOMAS.  
1874.

25.

A. THOMAS.  
1875.

26.

A. THOMAS.  
1876.And<sup>mo</sup>

25.  
A. THOMAS.  
1877.

26.  
A. THOMAS.  
1878.

27.  
A. THOMAS.  
1879.

28.  
A. THOMAS.  
1880.

29.  
A. THOMAS.  
1881.

Andantino.

30.  
A. THOMAS.  
1882.

And<sup>mo</sup> con moto.

31.  
A. THOMAS.  
1883.

Mod<sup>to</sup>

32.  
A. THOMAS.  
1884.

And<sup>te</sup>

33.  
A. THOMAS.  
1885.

Mod<sup>to</sup> sostenuto.

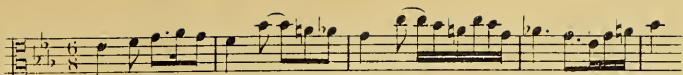
34.  
A. THOMAS.  
1886.

35.  
A. THOMAS.  
1887.

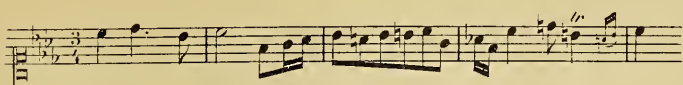
And<sup>mo</sup> con moto.

36.  
A. THOMAS.  
1888.

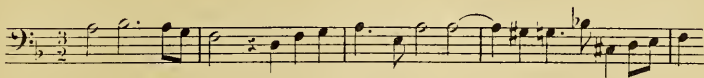
57.

A. THOMAS.  
1889.

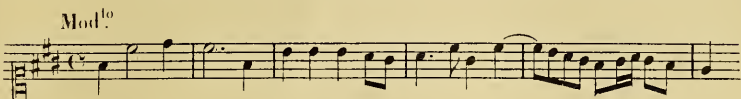
58.

A. THOMAS.  
1890.

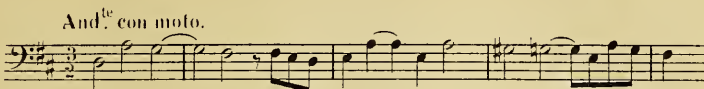
59.

A. THOMAS.  
1891.

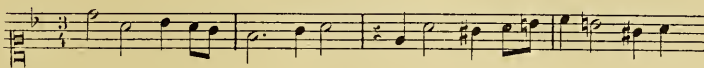
60.

A. THOMAS.  
1892.

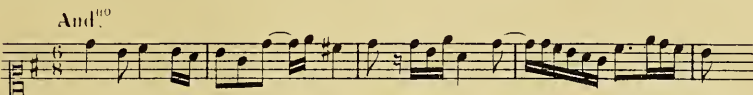
61.

A. THOMAS.  
1893.

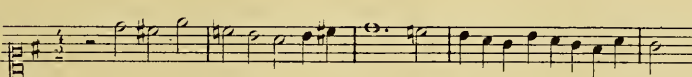
62.

A. THOMAS.  
1894.

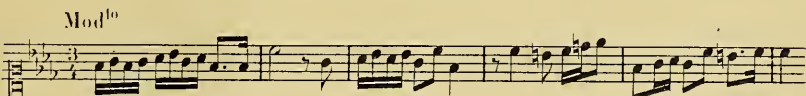
65.

A. THOMAS.  
1895.

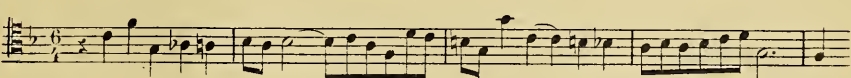
66.

SAINT-SAËNS.  
1896.

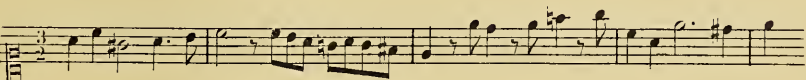
65.

TH. DUBOIS.  
1897.

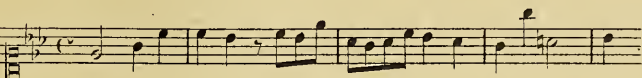
66.

TH. DUBOIS.  
1898.

67.

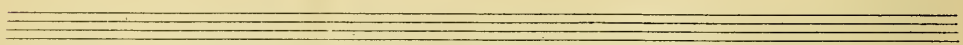
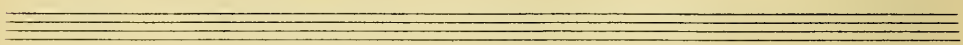
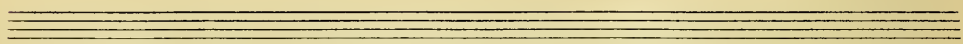
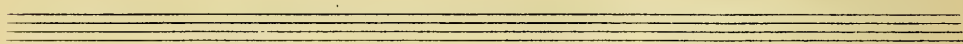
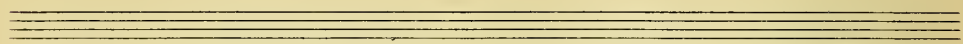
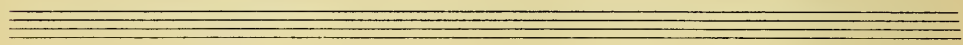
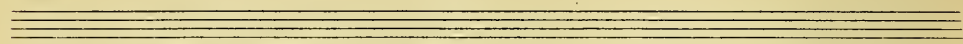
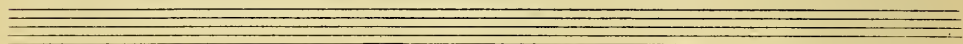
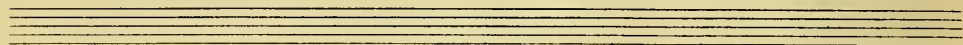
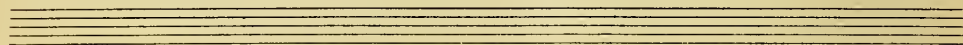
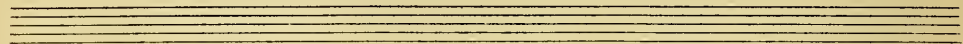
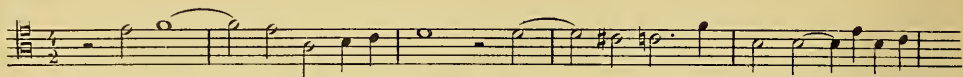
TH. DUBOIS.  
1899.

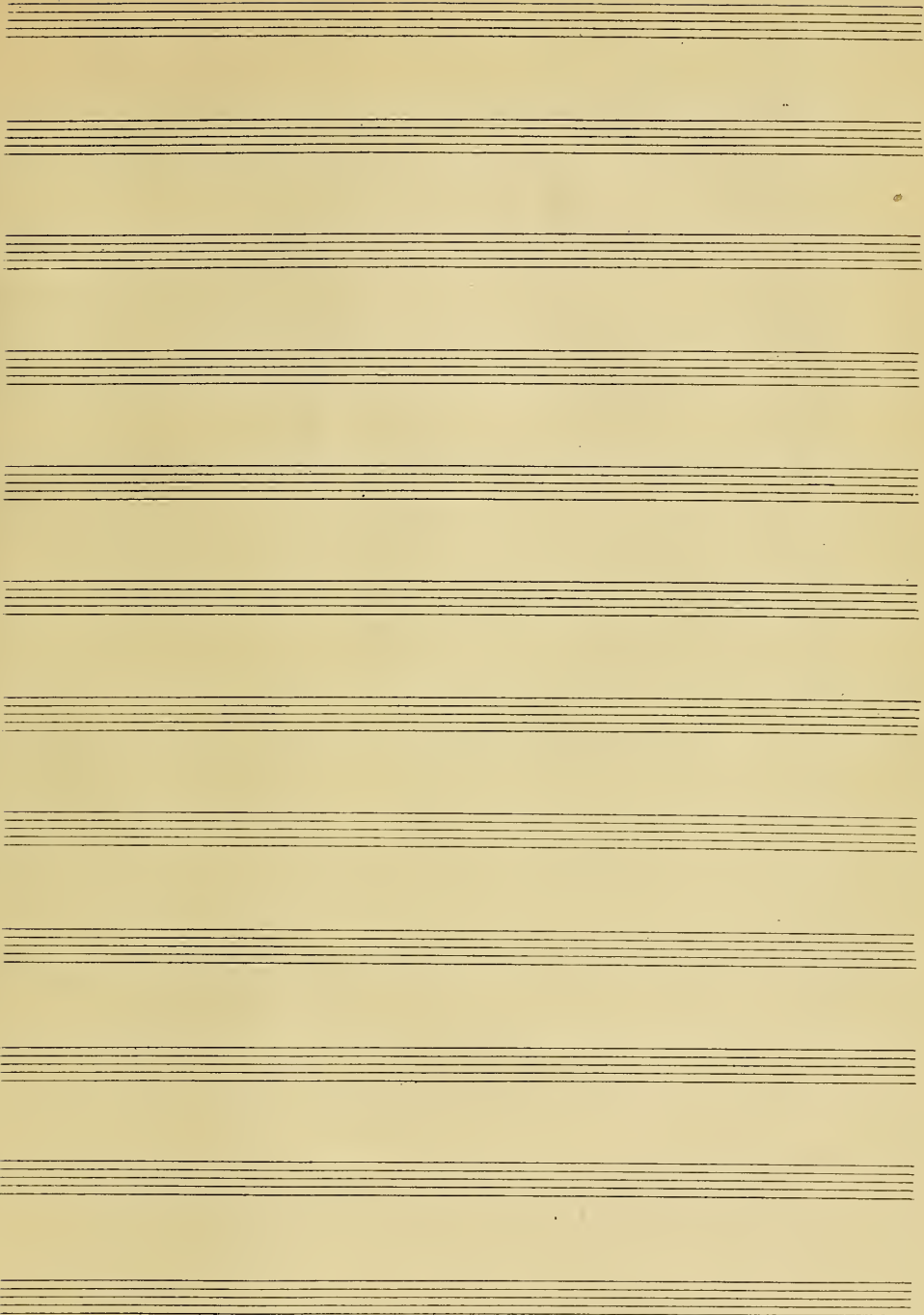
68.

TH. DUBOIS.  
1900.

Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Conservatoire.

49.  
TH. DUBOIS.  
1901.

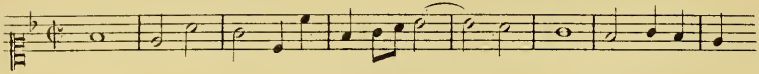




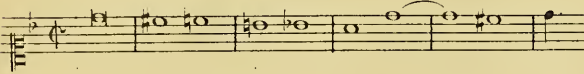
## Sujets donnés aux Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome.

---

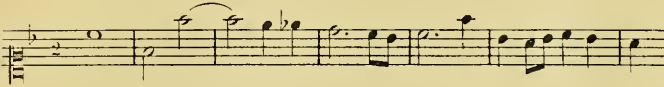
1.  
1804.



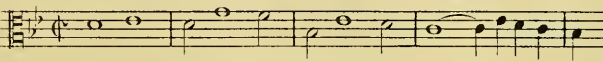
2.  
1805.



5.  
1808.



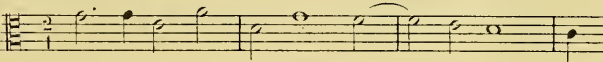
4.  
1809.



5.  
1811.



6.  
1812.



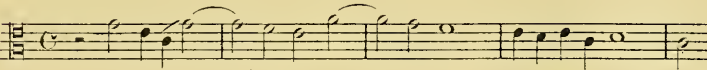
7.  
1815.



8.  
1817.



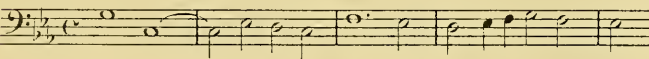
9.  
1829.



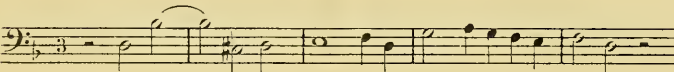
10.  
1834.



11.  
G. ONSLOW.  
1843.



12.  
G. ONSLOW.  
1843.



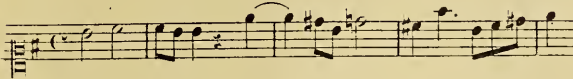
15.  
AUBER.  
1854.



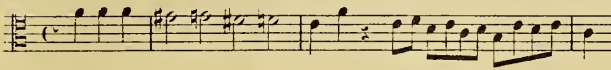
14.  
H. REBER.  
1856.



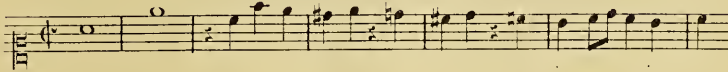
15.  
A. THOMAS.  
1857.



16.  
H. REBER.  
1858.



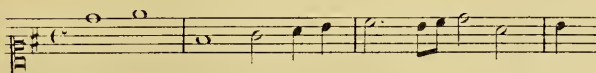
17.  
H. REBER.  
1859.



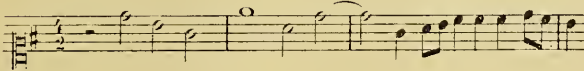
18.  
H. REBER.  
1860.



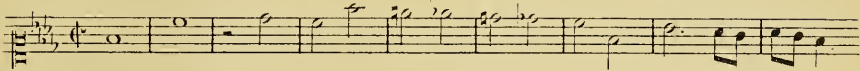
19.  
CARAFA.  
1861.



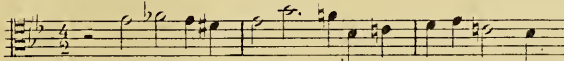
20.  
A. THOMAS.  
1862.



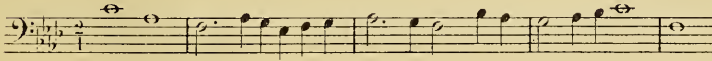
21.  
H. REBER.  
1863.



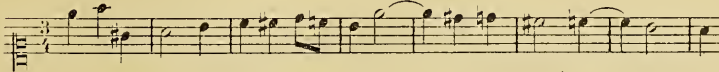
22.  
GEVAERT.  
1870.



25.  
VICTOR MASSÉ.  
1874.



24.  
H. REBER.  
1876.



25.  
MASSENET.  
1879.

26.  
H. REBER.  
1830.

27.  
SAINT-SAËNS  
1831.

28.  
GOUNOD.  
1832.

29. *Large*  
MASSENET.  
1833.

50.  
MASSENET.  
1834.

51.  
A. THOMAS.  
1835.

52. *Mod<sup>to</sup>*  
GOUNOD.  
1836.

53.  
A. THOMAS.  
1837.

54.  
L. DELIBES.  
1838.

55.  
GOUNOD.  
1839.



36.  
GOUNOD.  
1890.

37.  
GOUNOD.  
1891.

Mod<sup>to</sup>

38.  
GOUNOD.  
1892.

Mod<sup>to</sup> maestoso.

39.  
MASSENET.  
1894.

40.  
A. THOMAS.  
1895.

All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>

41.  
TH. DUBOIS.  
1897.

42.  
TH. DUBOIS.  
1898.

Mod<sup>to</sup>

43.  
PALADILHE.  
1899.

All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>

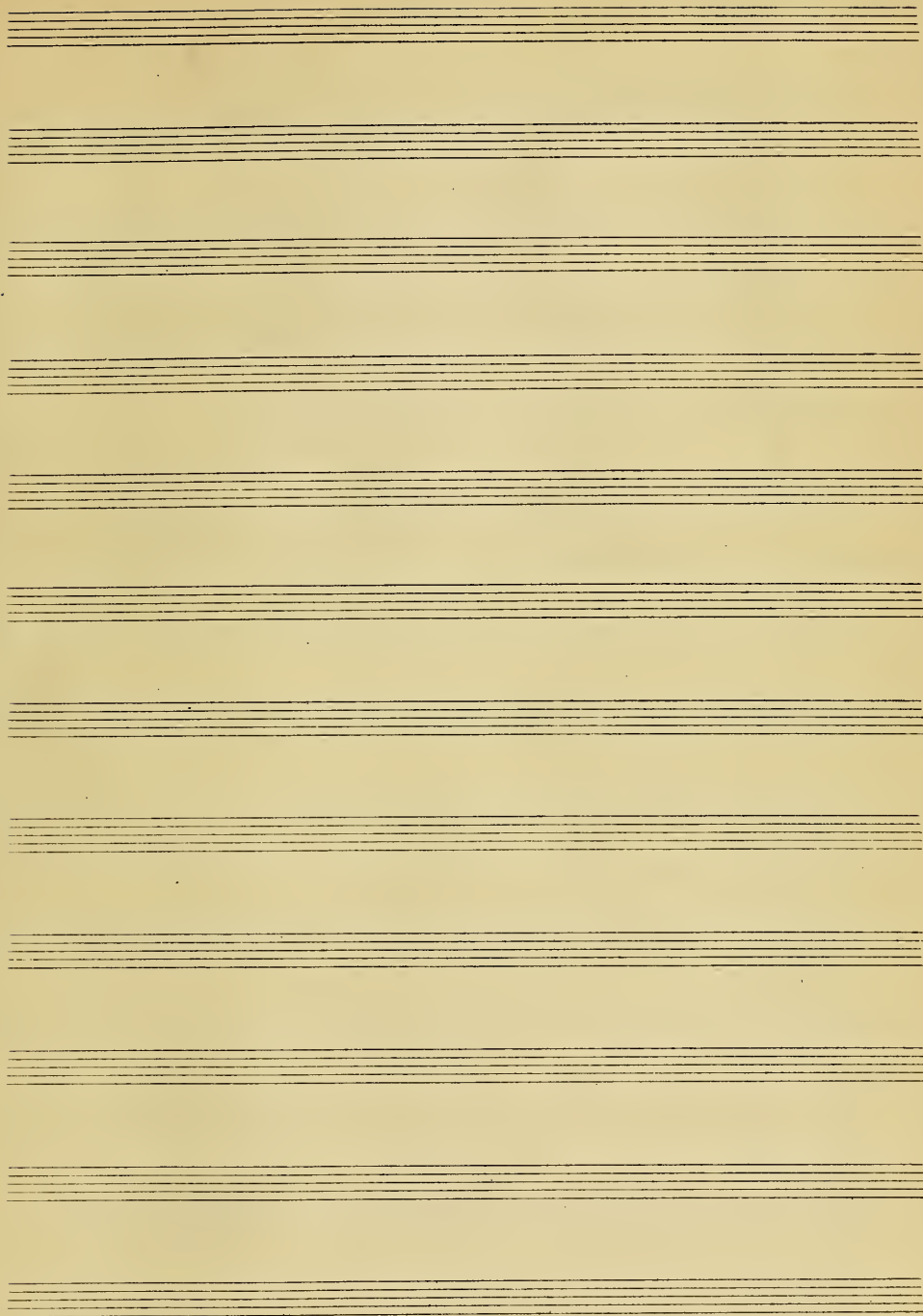
44.  
TH. DUBOIS.  
1900.

Mod<sup>to</sup>

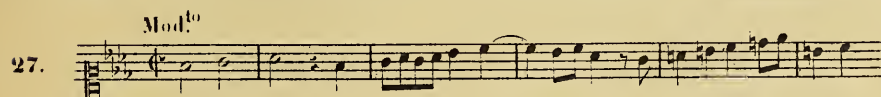
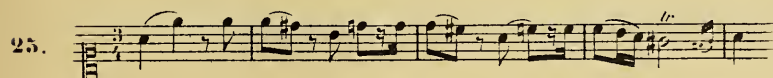
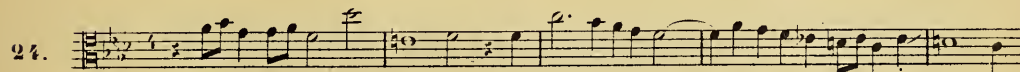
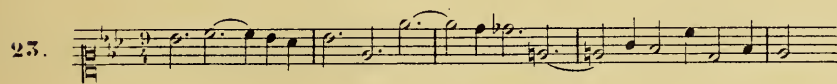
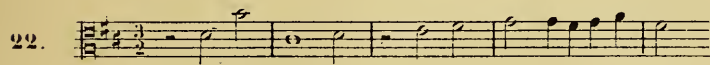
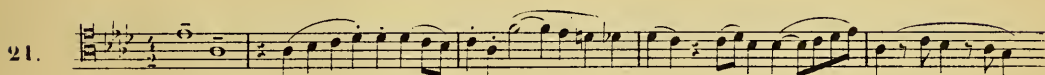
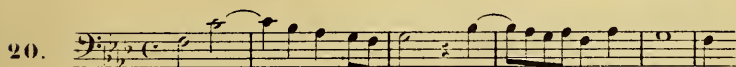
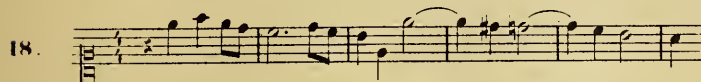
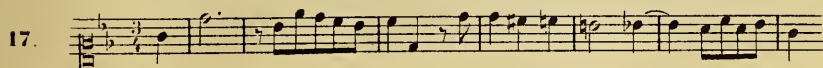
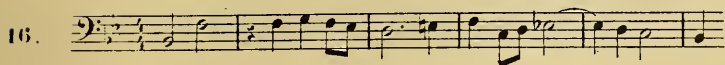
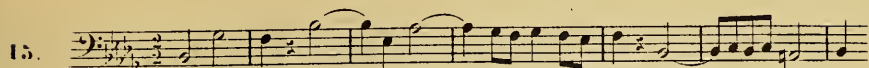
45.  
PALADILHE.  
1901.

All<sup>o</sup>



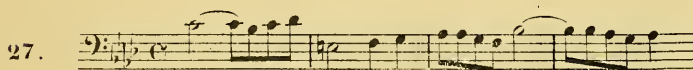
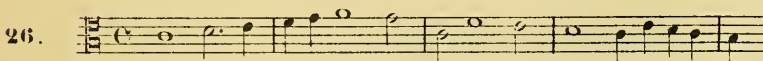
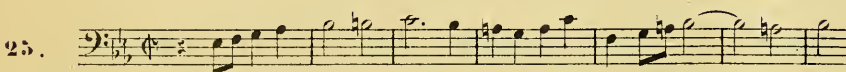
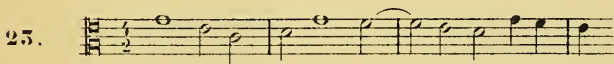
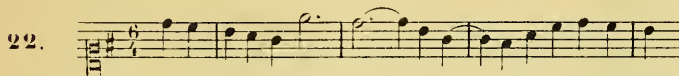
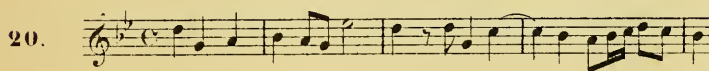
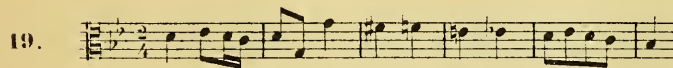
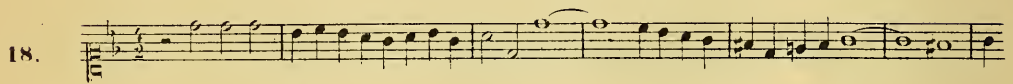
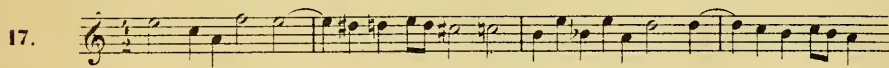
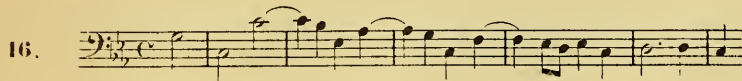
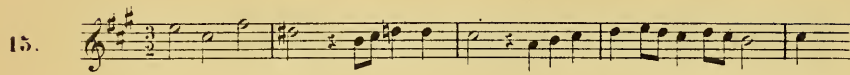
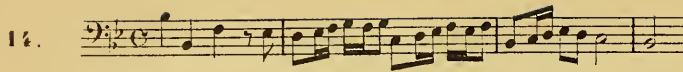




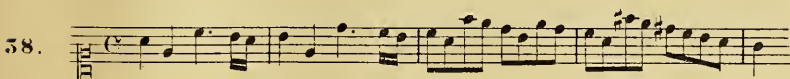
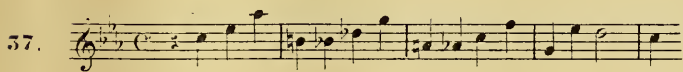
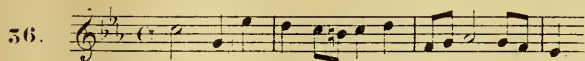
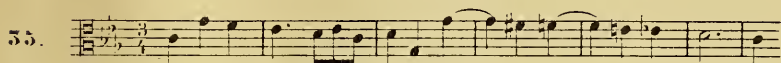
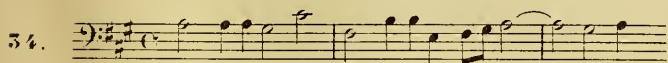
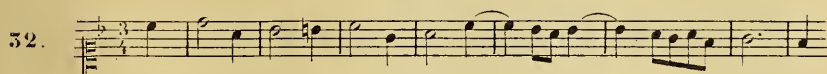
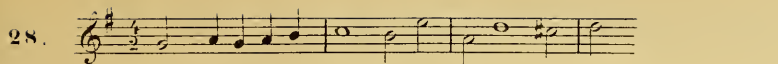




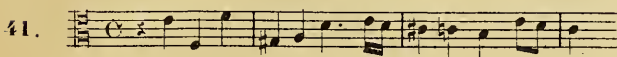
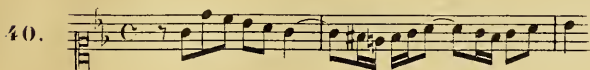






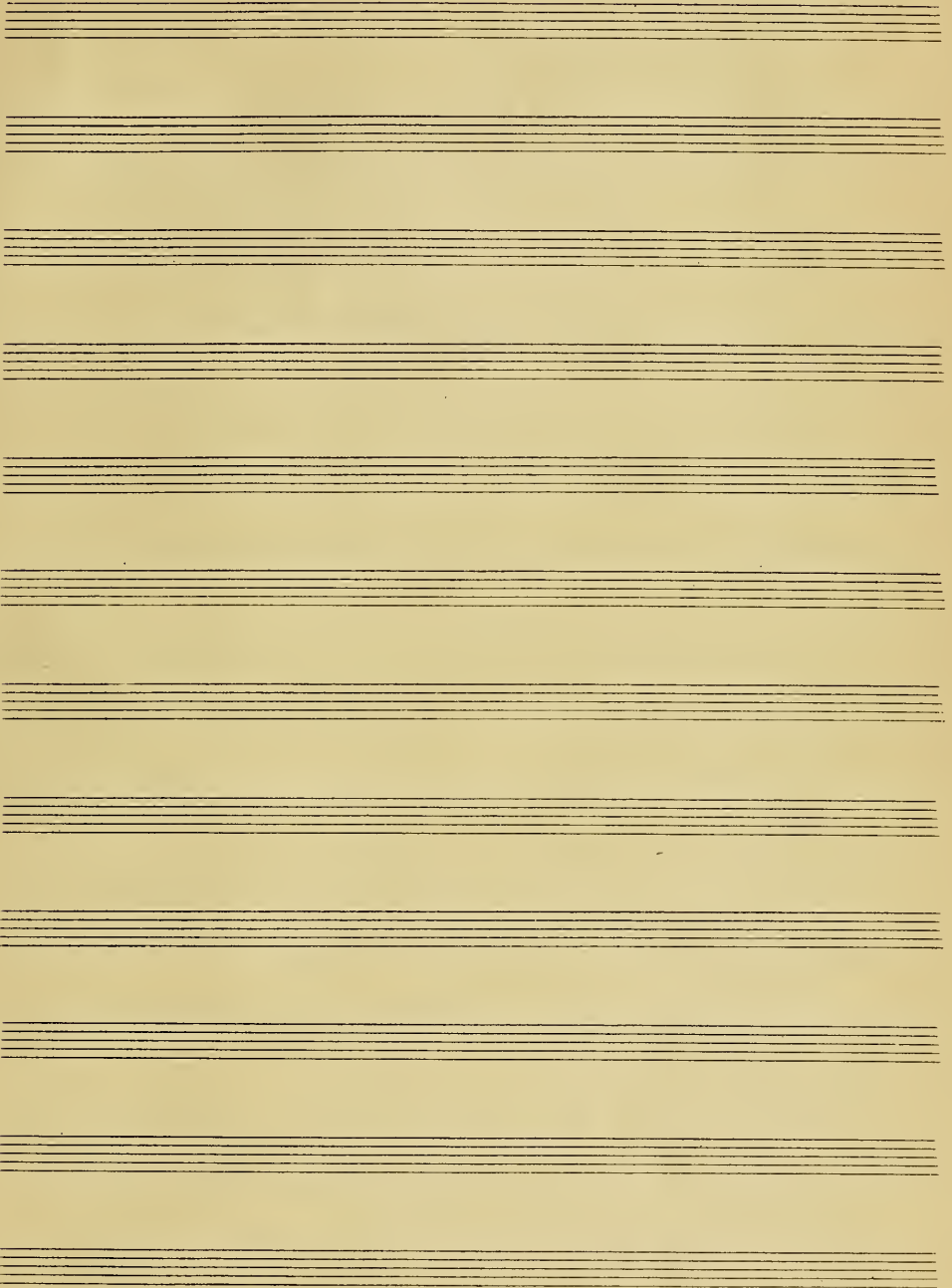


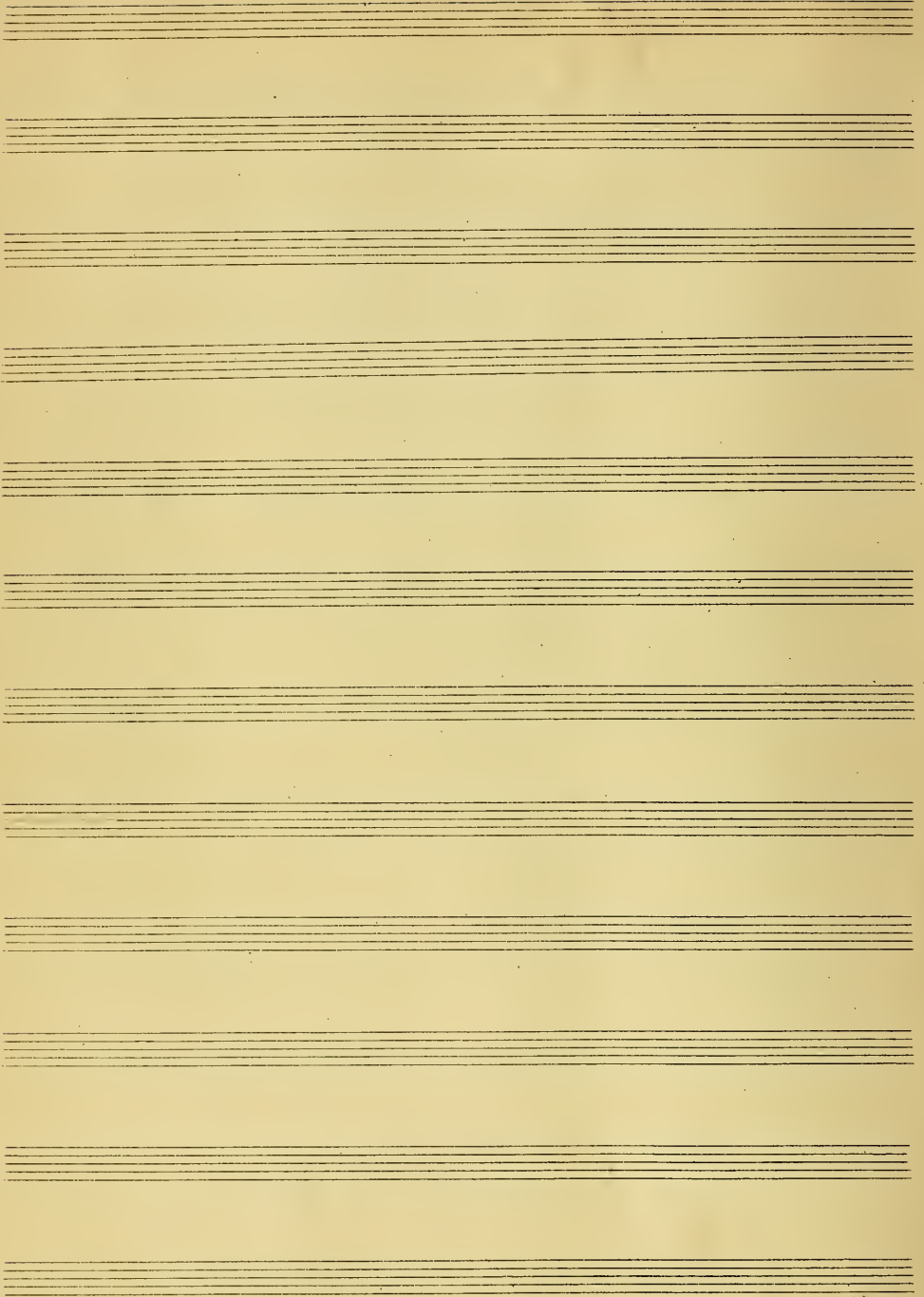
Mod.<sup>to</sup>





Ces pages serviront à continuer la série des Sujets divers intéressants qu'on pourra recueillir.





3

18

J















7814 085

MUSIC



3 5002 00317 7149

Dubois, Theodore  
Traite de contrepoint et de fugue.

MT 59 .D80

Dubois, Theodore, 1837-  
1924.

Traite de contrepoint et de  
fugue ..

MT 59 .D80

Dubois, Theodore, 1837-  
1924.

Traite de contrepoint et de  
fugue ..

